СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

6 1978



XVIII съезд ВЛКСМ.
Выступает
Генеральный секретарь ЦК КПСС,
Председатель Президиума
Верхоаного Совета СССР
Леонид Ильич Брежнев.

Фото В. ЕГОРОВА, В. СОБОЛЕВА





ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 6. 1978
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Солнечный день. Фото Антанаса Сутнуса (Вильнюс)
4-я стр. Вертикали. Фото Алексея Васильева (Москва)

Адрес редакции:
101000, Москва, Центр, М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией 221-04-97
секретариат 294-63-44
отдел фотожурналистики 229-69-46
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества 229-99-11
отдел истории и теории фотографии 294-82-14
отдел техники 229-66-36
отдел писем 221-43-67

А05085
сдано в набор 30/III-78 г.
под. к печ. 10/V-78 г.
формат 62×92 1/8
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,67
тираж 234.000
зак. 1677
цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени
Московская типография № 2
Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

КОЛЛЕКТИВНЫЙ ФОТОРАССКАЗ О МОЛОДЕЖИ

Днепрогэс и Магнитка, Турксиб и Комсомольск-на-Амуре, казахстанская целина и Братская ГЭС, сотни других легендарных строек, вошедших в историю созидательной деятельности советского народа, неразделимо связаны с именем комсомола. Они стали символами мужества, стойкости, верности советской молодежи.

Оценивая сегодняшний вклад советской молодежи в дело строительства коммунизма, товарищ Л. И. Брежнев в своей глубокой и яркой речи на XVIII съезде ВЛКСМ сказал: «В целом коммунисты старшего поколения могут, я думаю, быть довольны советской молодежью наших дней. Она растет коммунистически убежденной, глубоко преданной делу партии, делу великого Ленина».

Растут масштабы свершений и вместе с ними растет трудовой энтузиазм, напористость и деловитость нашей комсомолии. Коммунистическая партия ставит перед молодежью все более сложные задачи, и каждый новый шаг на пути к их решению убеждает еще и еще раз в том, что они будут реализованы успешно.

В приветствии Центрального Комитета КПСС XVIII съезду ВЛКСМ говорится:

«Ныне первоочередная задача комсомола и молодежи состоит в том, чтобы бороться за перевыполнение плана экономического и социального развития на 1978 год, заданий пятилетки в целом. Партия надеется, что юноши и девушки с удвоенным старанием будут добиваться использования имеющихся резервов для дальнейшего развития производства, роста производи-

1. 1677 «СФ» № 6

тельности труда, улучшения качества продукции, проявлять во всем экономию и бережливость, высокую организованность и дисциплину».
Центральный Комитет КПСС выразил уверенность в том, что комсомольцы и молодежь, идя навстречу 60-летию ВЛКСМ, ознаменуют его новыми успехами в труде, учебе, общественной работе.
На всех исторических этапах советская пресса с большой заинтересованностью и любовью рассказывала о трудовых и боевых подвигах молодых строителей нового общества. Значительный вклад в этот коллективный рассказ журналистов внесли фотожурналисты. Снимки ведущих мастеров советского фоторепортажа запечатлели самые яркие страницы трудовой славы советской молодежи, создана портретная галерея лучших представителей рабочего класса и трудового крестьянства первых пятилеток, героев Великой Отечественной войны и послевоенного строительства, покорителей космоса. Фотолетопись нашей комсомолии продолжается и сегодня. Фотожурналисты знакомят нас с нашим молодым современником — человеком целеустремленным, волевым, идейно закаленным, широко образованным, человеком, который твердо знает, что в его молодых руках судьбы страны и судьбы планеты, что под руководством Коммунистической партии, старших товарищей ему предстоит решать задачи невиданные по масштабам и сложности.
В преддверии 60-й годовщины ВЛКСМ фотожурналисты и фотолюбители страны должны приумножить достижения мастеров прошлого, отдавших свой талант и творческое горение молодежной теме. Впечатляющий коллективный фоторассказ о жизни и труде советской молодежи будет их достойным вкладом в подготовку к знаменательной дате.



Г. КОПОСОВ
К сокровищам Сибири

А. ЛОВОВ,
Л. УСТИНОВ
Первопроходцы











МАРШРУТЫ ПЯТИЛЕТКИ



С. ВАСИЛЬЕВ
Рождается домна

М. ПЕТРОВ
Мраморный карьер

В. ГОЛОВАНОВ
Соревнуются чертежники

В. ТРОПИН
Студентка

Е. ТКАЧЕНКО
Рабочий момент

С. ВАСИЛЬЕВ
Стройка

Ю. ТЕУШ
Река работает

Дороги целины

КАЖДЫЙ ДЕНЬ В КАЖДЫЙ НОМЕР...

Евгений ТКАЧЕНКО,
заместитель
ответственного секретаря
газеты «Челябинский рабочий»,
председатель фотоклуба



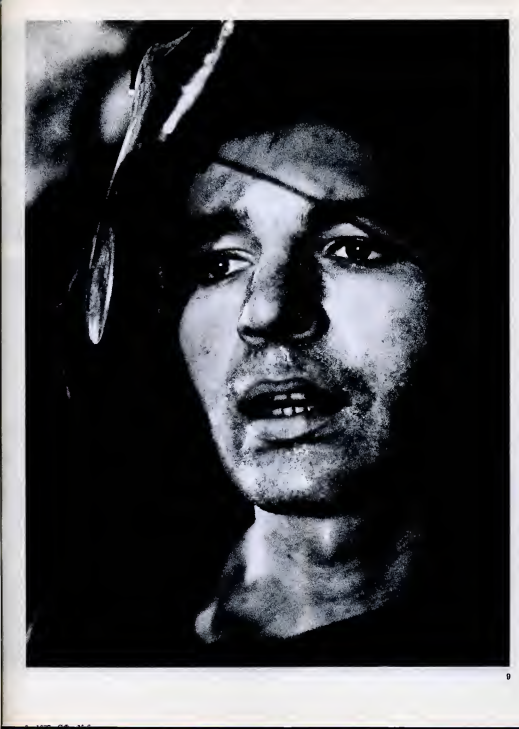
Лет двенадцать назад в Челябинске проходил зональный семинар фотокорреспондентов областных и краевых газет. На заключительном заседании один из руководителей нашей газеты заявил фоторепортерам, что отныне мы не будем печатать на своих страницах плохие снимки. Эта программа остается пока идеалом: и по сей день в «Челябинском рабочем» от посредственных иллюстраций окончательно избавиться не удалось.
Конечно, снимков, которые с газетных страниц перекочевывают на выставочные стенды и даже завоевывают медали и призы, стало значительно больше, но рядом продолжают жить и весьма примелькавшиеся штампы.
Так что же, выходит, благое на-



мерение редакции неосуществимо?
Мне кажется, до идеала пока действительно далеко. И на то есть много объективных причин, зависящих не от одних только авторов. А вот помнить об этом давнем разговоре мы должны постоянно. Чем ярче и глубже будет фоторассказ на газетной полосе, тем лучше мы выполним свой долг перед читателями.
По существующему в областных и краевых газетах штатному расписанию в редакции работает всего один фотокорреспондент. Может ли он обеспечить снимками ежедневно все четыре полосы? Некоторые умудряются. Но, конечно же, за счет качества. В спешке вынуждены порой довольствоваться расхожим, привычным, поверхностным решением темы. Больше всего при этом «достается» производственным снимкам — как раз тем, что по своему значению претендуют на первую полосу газеты и во многом определяют лицо номера. Но что поделаешь — чтобы обдумать будущий снимок, хорошенько изучить материал, найти общий язык с теми, кого предстоит сфотографировать, и сколько-нибудь серьезно познакомиться с ними, у репортера просто нет времени.
А ведь из всего этого и складывается в фотожурналистике успех.
Выход мы видим в привлечении внештатных авторов. Именно эту задачу мы ставили перед собой, организуя фотоклуб при газете «Челябинский рабочий». Сегодня его считают одним из ведущих в стране, а мы в редакции не представляем нашу газету без постоянного участия в ее работе общественных фотокорреспондентов. Многие из воспитанников клуба стали профессиональными фотожурналистами: Михаил Петров и Юрий Бортунов («Челябинский рабочий»), Сергей Васильев («Вечерний Челябинск»), Валентин Голованов («Комсомолец») — теперь они уже и сами обзавелись помощниками-активистами из числа членов клуба.
Конечно, в газете может работать далеко не каждый, кто научился держать в руках фотоаппарат. Нужны и время, и упорство, чтобы овладеть необходимыми навыками. Были в нашей практике и такие случаи, когда после удачного дебюта в газете

М. ПЕТРОВ
Поток

Горновой





В. ШИШКОЕДОВ
Пародисты

М. ПЕТРОВ
Выпускники

Полевой стан

В. ШИШКОЕДОВ
Перерыв

В. КОРНАУХОВ
Вaталия

общественный фотокорреспондент последующие задания выполнял на более низком уровне — приходил все к тому же привычному штампу.
Вот здесь и помогает ему фотоклуб. В товарищеском разговоре при обсуждении работ проявляет себя самый действенный ОТК, который не дает преимущества нк штатным журналистам, ни начинающим любителям. Главный критерий в оценке работ, предназначенных для печати, — качество. И не столько техкическое, сколько творческое. Мкогие снимки, прежде чем появиться на газетной полосе, сдалк «экзамен» на таких клубных собраниях.
Тема пятилетки — одка из самых важкых, но и самых трудных для воплощения. Вкус к ней необходимо воспитывать, раскрывая ее огромные возможности. Снять человека в процессе труда не менее увлекательно, чем во время спортивкого состязания. Нужно только вникнуть в его вкутренкий мир, каждый раз «открывая» для себя своего нового героя. К чести наших опытных и молодых фотожурналистов, мкогие из ких по-кастоящему полюбили эту тему и нередко решают ее в снимках, вполке достойных не только газетной полосы, но и выставочного стенда.
Большую пользу приносят нам встречи с героями наших фотографий. Мы приглашаем на выставки, на творческие беседы передовиков производства, Героев Социалистического Труда, деятелей науки и культуры, преподавателей и студектов вузов. Нам важно постоянно чувствовать, как относятся к нашей работе читатели газеты — те, кого мы снимаем и для кого работаем.
Разумеется, оркектация на «выставочное качество» газетной фотографии не означает, что для нас настала эпоха шедевров. Как уже говорилось, слабые снимки появляются и сегодня. Но важно, что клуб помогает нашим авторам сохранить вкус к постоянным поискам — тот самый творческий импульс, который сопутствовал их первым удачам. Каждый стремится искать свой поворот темы, свое, индивидуальное ее решение.
Сегодня в «Челябинском рабочем» уже немало таких авторов, которым можно поручить самую ответственную съемку. Нам хорошо известны творческие особенности каждого, и мы стремимся их учктывать при выборе заданий. Но главное — мы можем рассчитывать на инициативу.
Среди наших авторов — участники и призеры многих всесоюзных и зарубежных выставок и коккурсов, опытные фотолюбители и совсем молодые ребята, только еще начинающие снимать.
Но вот парадокс. С ростом авторитета фотоклуба в городе и в стране «маститость» словно поставила некую гракицу между «мастерами» и «начинающими» — новички просто робели, боялись прикести и показать свои работы «признанным».
Нужно было активизировать поиск талантов. Одким из способов привлечь на газетные страницы еще более широкий круг авторов стал фотоконкурс. Лишь один конкурс на тему «Наш советский образ жизни» дал газете несколько десятков новых имен. Раз в месяц мы проводим общегородские собрания фотолюбителей — они тоже помогают поиску.
Довольно ощутимые результаты дала идея провести выставку «Новые имена». По нашим условиям, свои работы на нее могли представить фотолюбители, не принимавшие участие в какихлкбо фотовыставках или участвовавшие не более трех раз. Узнав об отсутствии «конкуренции» со стороны «маститых», новички рискнули вынести свои работы на суд равных. Уже первые просмотры дали нам возможность принять в фотоклуб двух способных авторов — Вячеслава Шишкоедова и Александра Меньшикова. Первую выставку «Новые имена» мы откроем в Челябинске нынешним летом. По единодушному мнению и новичков, и ветеранов такие экспозиции решено сделать ежегодными.
Но вернемся к газете — она ведь неумолимо требует большого числа снимков. Каждый день, в каждый номер. И, как всегда, первая полоса ждет яркого фоторассказа о передовиках пятилетки, о трудовых свершениях южноуральцев. По субботам на первой странице «Челябинского рабочего» вы обязательно увидите снимок под рубрикой «Делами славен человек». В воскресенье чктатели привыкли видеть фоторепортаж с места события. Да и в будние дни нам есть о чем рассказать: поле деятельности у нас широчайшее — Челябинск, Магнитогорск, Миасс, Златоуст... Словом, — Урал, «опорный край державы»...
Вместе со штатными репортерами фоторассказ о славных делах южноуральцев ведут на газетных стракицах наши активисты, члены городского фотоклуба, наши товарищи по нелегкому, но увлекательному и почетному делу.

ОТ РЕДАКЦИИ.

Работа челябиисного фотонлуба представляет иесомнеиный ннтерес. Постоянный тесный контакт фотолюбителей с профессиоиальными репортерамн, повседневное участне в нллюстрированин таного серьезного изданнв, каким является областная газета, помогают любителю не только нскать новые яркне нзобразнтельиые решення произаодствеиной темы, но н находнть в ней свою нидивндуальиость, манеру, почерк.
Одиаио это совершенно не означает, что наждый прикятый а члены клуба фотолюбитель должен впоследствнк обязательио прнйти а профессиональную фотожурналнстнну: прввтикв челябинцев убедительио доназывает, что сотрудиичество с гвзетой иискольно не мешает людям пробоаать себя в самых различных напрввлеиия художественной фотографин, оставаясь в нзбранной ранее специальности — нниженера, преподавателя, врача, слесаря...
Думается, что статья Е. Тначеико прнвлечет к себе анимание не только других фотонлубов, но н редвкцнй газет, и опыт, которым делится автор, послужкт на пользу вашему общему делу.



КОНКУРС «СФ» **«СОВЕТСКОЕ ФОТО»**

ПРИГЛАШАЕТ ЧИТАТЕЛЕЙ
ПРИНЯТЬ УЧАСТИЕ В ТВОРЧЕСКОМ СОРЕВНОВАНИИ

«ПРЕКРАСНОЕ РЯДОМ С НАМИ»



Так мы решили вазвать фотоконкурс, в котором приглашаем принять участие ваших читателей — фотолюбителей, фотожурналистов, фотохудожников, фотографов бытовых ателье, производстаенных предприятий и научных учреждений, — словом, всех, кто владеет фотокамерой. Почему всех? Потому что мы увереиы: тема конкурса близка и поиятна каждому. Любовь к родному краю, к людям, с которыми мы живем и трудимся бок о бок, к детям, к окружающей иас природе, к миру животных свойственна каждому, и значит, снимки будут искренними а своем отражеиии нашего сегодняшнего бытия.

Итак, мы ждем ваших работ — портретов и пейзажей, жанровых снимков и натюрмортов, репортажей и серий. Число работ не ограничивается. Формат черно-белых. отпечатков 13×18, 18×24, 24×30 см.

Хорошо, если в сопроводительном письме к снимкам вы напишете, чем привлек вас тот или иной сюжет, где и когда была произведена съемка. Лучшие работы будут опубликоааны в журиале. Победителей конкурса ждут премии.

Последний срок приема работ — 30 воября. На конверте просим сделать пометку: «Фотоконкурс «Прекрасное рядом с вами».

Виталий БУТЫРИН
Крановщица

Йонас КАЛЬВЯЛИС
Из серии «Лес»

ПРОФИЛЬ МАСТЕРА

ФОТОГРАФИЯ «БЕЗ СЕКРЕТОВ»





Фото
Николая ГНИСЮКА

Писательница
В. Токарева

Актер Ю. Будрайтис

К стр. 16—17

Портрет

Взгляд

Луч солнца

В парке

Александр ЛИПКОВ

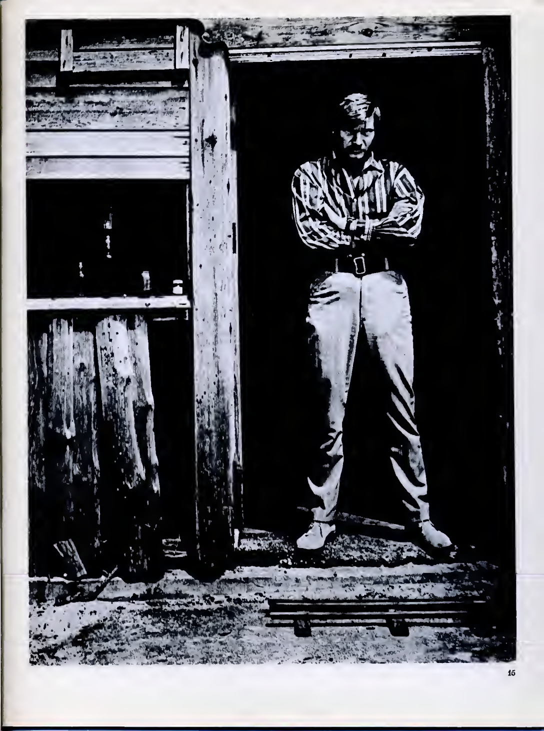
Секреты фотографического «ремесла» в общем-то без труда распознаются даже на многих мастерски сделанных снимках. Вот здесь светили «контро-вичком», чтобы прорисовать ореолящим контуром овал лица. А здесь снимали длиннофокусной оптикой, чтобы увести в нерезкость все, кроме глаз и улыбки. А здесь нарочно посадили на фон яркое цветовое пятно, чтобы отвлечь внимание от каких-то неправильностей в лице. У каждого фотографа-мастера свои излюбленные приемы.

У Миколы Гнисюка словно бы никаких секретов нет. Композиции его снимков элементарны, в нет в них эффектных контражурных подсветок и тонкой игры бликов. Он доверяет реальному освещению, не стараясь усовершенствовать его насильственным вмешательством. Гнисюк сосредоточивает наше зрительское внимание не на своем умении распорядиться внешними источниками освещения, а на свете внутреннем, одухотворяющем лица тех, кого он снимает.

Еще одно примечательное свойство работ Гнисюка: для них далеко не всегда пригоден привычный комплимент «как в жизни». Чаще — все «как на фотографии». Люди не скрывают, что они снимаются, смотрят прямо в объектив, откровенно позируют, иногда словно бы участвуют в придуманной режиссером постановке-игре. И при этом в портретах нет вымученности поз, заданности, тем более — манерности. Герои его снимков всегда естественны, органичны, жизнь их души не только не прерывается на время съемки, но напротив — еще более наполняется, насыщается чувством. Они живут, общаются с нами, заставляют долго о себе помнить.

Среди работ Гнисюка достаточно и таких, где жизнь схвачена как бы врасплох, где его моделями становятся случайно встреченные люди, где, как кажется, торжествует стихийная, никак не организованная реальность. Но при всей внешней импровизационности этих снимков и в них ощущается направляющее вмешательство режиссера-фотографа. Оно, это вмешательство, не в том, что Гнисюк както подправляет позы своих случайных моделей, дает им указания, как встать и куда смотреть. Дело в ином. Гнисюк снимает всегда открыто, никогда не прибегает к скрытой камере. Он вмешивается в течение жизни не командирским приказом, а самим фактом своего общения, быть может, даже бессловесного, но всегда дружелюбного, располагающего, побуждающего и тех, кого он снимает, чувствовать себя органично и свободно.

Гнисюк любит людей, которых снимает. Или можно сказать чуть иначе: снимает людей, которых любит. Он часто фотографирует свою жену Таню, на его снимках она всегда очень разная. Он часто снимает своего сына Алешу — ему интересно наблюдать за этим человеком: за сменой его возрастов, его эмоций, тех больших и малых открытий, которые тот делает, узнавая мир. Гнисюк принадлежит к тому типу фотохудожников, которые лишены насущной потребности







в перемене или обновлении материала своего искусства. Его снимки притягивают к себе не разнообразием человеческих лиц, а своеобразием каждого из них.

Главная тема его работ — это узнавание человеческой сути. Его фотопортреты чаще всего и рождаются как результат процесса такого узнавания. Снимок Гнисюка — обычно лишь отдельный фрагмент из продолжающейся серии. Продолжающейся либо по ходу единичной съемки (ему нужно снять много кадров, иногда вхолостую, в брак, чтобы нащупать живой контакт со своей моделью), либо, что чаще, в течение многих лет. Этому способствует и специфика его работы. Он фотокорреспондент журнала «Советский экран», поэтому круг тех, кого он снимает, ограничен главным образом кинематографом. С большинством героев своих снимков он встречается из года в год, общается с ними и по ходу их работы на съемочной площадке, и в домашней обстановке.

Вроде бы получается, что человеческое общение входит в профессиональные обязанности Гнисюка. Это могло бы даже показаться чем-то сомнительным (дружба по профобязанности), если бы фотография была для Гнисюка только профессией. Сам он, кстати, не считает себя профессионалом. Вот «творческое кредо», им самим сформулированное:

«Среди моих коллег нередко возникают споры, как поступать, если перед тобой событие, в котором ты можешь или должен принять участие. Как быть: снимать событие (ведь ты фотограф, твой долг запечатлевать все важное, что происходит в жизни) или участвовать в нем? Видимо, я плохой профессионал. Я буду участвовать, даже сознавая, что мое вмешательство ничего не изменит. А потом, конечно, буду жалеть, что упустил возможность прекрасного снимка. Но все равно не смогу поступить иначе. Так уж я устроен.

Недавно мы с сыном Алешей были на Украине, в деревне. И вдруг видим: прилетели черногузы, черные аисты. Сели совсем близко от нас. Красивые поразительно, высокие, с благородной осанкой. Ветер дул с их стороны, и мы смогли подкрасться к ним чуть ли не вплотную. Я так им обрадовался, так ими залюбовался, что позабыл про свою камеру. Мне даже и в голову не пришло, что нужно снимать, хотя снимок мог получиться замечательным. А мой Алеша, смотрю, достал свою «Смену», прицелился и уже палец на спуске держит. Вот он, наверное, будет настоящим фотографом. А я... я, видимо, только любитель».

И тем не менее Гнисюк — профессионал, настоящий мастер. Дилетантизма в его работах нет. Но фотография для него нечто гораздо большее, чем профессия (не говоря уже — служба). Это способ общения с миром, позна-

Фото
Николая ГНИСЮКА

Представление

Игра

Композитор
И. Калныньш







ния мира и самопознания. Это его жизнь.
Снимки живут вместе с ним, работа над ними не прекращается и после съемки. Отснятые кадры могут лежать долгие месяцы, продолжая «проявляться» где-то в глубине сознания или подсознания их автора, пока в нем не вызреет вдруг необходимость дать фотографии самостоятельную жизнь, как бы отделить ее от себя.
Не постареет ли за это время снимок? У Гнисюка — нет. Его фотографии интересны не актуальной злободневностью (ее они в большинстве своем лишены вовсе), а тем, что вне ее, что, не побоимся высокого слова, вечно. Вечно прекрасны радость детей, играющих возле турника во дворе, и неуверенное движение девочки, протянувшей навстречу нам яблоко, и улыбка, внезапно озарившая лицо незнакомой девушки, и любовь двоих (у Гнисюка это целая большая серия — «Двое»), и цветок, который зажала в углу рта цыганка, и свет зимнего утра, и луч солнца, пробившийся сквозь сплетение ветвей, и усталый взгляд старика, играющего на скрипочке.
Его снимки не стареют и потому, что в них нет даже фотографической моды. Они просты, а нередко и простодушны, и именно тем прекрасны.
Если искать истоки его искусства, то они не столько в работах других фотомастеров, сколько в живописи, или точнее — в живописи художников-примитивистов. Особо стоит вспомнить замечательную украинскую художницу Марию Приймаченко, простую деревенскую женщину, поразившую в свое время и Москву, и Киев волшебным миром своей фантазии. Микола не раз бывал у нее: ему, чье детство прошло в деревне, особенно дорог этот открытый свету, праздничку красок мир художницы. Фотографии Гнисюка сродни этому миру и в их открытых фронтальных композициях, и в непосредственности общения героев его снимков со зрителем, и в том, что работы его говорят о светлом, а не о темном, о красивом, а не о безобразном (впрочем, при случае Гнисюк не боится быть и насмешливым, и едким. Так, к примеру, сняты его коллеги-фоторепортеры, яростно щелкающие затворами в фестивальной ажиотации).
Тяга Гнисюка к примитивистской манере — не от незнания иной манеры. Он отлично знаком и с современным фотоискусством, и с живописью — классической и современной. Годы становления его как фотографа прошли в Риге: он был ассистентом оператора на киностудии, учился на работах своих старших коллег, прославленных латвийских фотомастеров, творчество которых всегда отличалось смелым поиском в области формы. Так что и разнообразные технические приемы для Гнисюка совсем не «терра инкогнита», он может пользоваться ими вполне свободно. Среди его работ есть снятые и трансфокатором в момент переброски фокуса, и такие, где использована деформирующая оптика или панорамная камера, и выполненные в технике соляризации. Гнисюк пробует в фотографии различные пути, но всегда остается верен себе в главном. Технические открытия быстро стареют, человеческие — нет. Они всегда новы.

«УОРЛДПРЕСС-ФОТО-78»: УСПЕХ СОВЕТСКИХ МАСТЕРОВ



Геннадий КОВАЛЕНКО,
председатель Всесоюзной фотографической комиссии Союза журналистов СССР

На 21-й конкурс ежегодной выставки «Уорлдпрессфото», который состоялся в Амстердаме, мы привезли 252 снимка, представленных 83 советскими фотомастерами. Следует сказать, что это значительно меньше, чем прислали англичане и американцы, и поэтому надежды на призовые места были весьма проблематичными.

Итак, 252 снимка. Такие разные по своим задачам и творческим почеркам, они были объединены одной общей чертой: отражали многогранную советскую действительность, сложные и глубокие представления о нашем современнике, об окружающем его мире; языком фотографии рассказывали о человеке — хозяине своей земли, о его душевной чуткости, о том, что мир прекрасен, когда прекрасны и гармоничны люди, живущие в нем. Советские фотомастера в своих работах старались показать человека во всей его сложности, чтобы зритель поверил в него, понял значение личности в нашем обществе.

Жюри предстояло рассмотреть 3889 работ 714 фотографов из 48 стран. Фотографии оценивались по 11 категориям: «сенсационная фотография», «актуальная фотография», «приятные моменты жизни», «спорт», «портрет», «искусство и наука», «фоторепортаж», «фотоочерк», «фотосерия», «цветные фоторепортаж и фотоочерк», «разное».

Для выставки, которая состоялась в амстердамском музее Ван-Гога, было отобрано свыше тридцати работ наших фотомастеров.

По количеству завоеванных призов советская коллекция заняла первое место. Призы «Золотой глаз» за первые места получили три советских участника выставки:

Владимир Мусаэльян (Фотохроника ТАСС) — за снимок «Товарищ Лучо снова с нами!», запечатлевший встречу Л. И. Брежнева с Луисом Корваланом в Кремле. Надо отметить, что эта фотография на выставке «Интерпрессфото-77» в Москве получила Главный приз (она была напечатана на второй странице обложки первого номера журнала «Советское фото» за 1978 год);

Сергей Васильев («Вечерний Челябинск») — за серию фотографий «В челябинском родильном доме»;

Виктор Дурманов (фотолюбитель из Челябинской области) — за снимок «Первая попытка».

Золотые медали фонда «Уорлдпрессфото» за вторые места присуждены Юрию Белинскому (Фотохроника ТАСС) — «Закадычные друзья» и Валерию Корешкову (Общество фотоискусства Литовской ССР) — «Полярный медведь в Московском

Лесли ХЭММОНД (ЮАР)
Слезоточивый газ
«Пресс-фотография года»



Сергей ВАСИЛЬЕВ (СССР)
В челябинском родильном доме
«Золотой глаз»





зоопарке». За третье место золотую медаль получил Валдис Брауис (фотограф из Латвийской ССР) — «Счвстливый дождь».

Если учесть, что иа 20-м конкурсе «Уорлдпрессфото» а 1977 году мы звоевали тольио одио третье место, то нынешний успех советсиих фотомастеров был зиачнтельным достижением и произвел нв члеиоа жюри большое впечатление. Наши коллеги из Веигрии и Германской Демократической Республиии получили первое и третье призовые места.

По одиому первому месту присуждено внгличанам и америиаицам.

Зиамеиательио, что уровень фотографического мастерства, значительио возросший во всем мире, порой ставил жюри в звтруднительное положеиие при вынесеиии решеиия о призовых местах. Это особеиио проявилось при определении главного приз — «Пресс-фотография года». После длительных размышлений члеиов жюри его получил фотограф Лесли Хэммонд (газета «Аргус») из Кейптауна (ЮАР) зв фотографию, снятую в поселие бедияиов Моддердам, где полиция применилв слезоточивый газ против группы мирных людей, участииков сидячей забастовии в знвк протеста протиа разрушения их домов: бегущие люди, отчаяние на лицах, а позвди — зловещие илубы слезоточивого гвзв... Очень емиий по содержанию, этот снимои достигвет высоиой степени обобщения. Незрнмо в нем присутствует и автор — с его горячим стремлеиием выразить средствамн фотогрвфичесиого искусства главные, животрепещущие темы современиости. Фотограф здесь не равнодушный фиисатор событий, его объединяет с героями снимка идея борьбы за права человека.

Это еще раз подтверждает тезис: аыбор темы, сюжетов — важнейшие моменты в работе фотографа. Ведь специфииа фотонсиусства выражвется в том, что образное видеиие мнра предполагает сохраиение доиументвльности. Документальность же фотоснимиа иикогда ие ослабляет его художестаеиной силы. Наоборот, оив решительно вторгается в жизнь, она заостряет мысль, вызывает раздумья, помогает формироаать отиошение ко времени и и людям.

К сожалению, иа этой выставке не были представлены снимки таких наших признанных ведущих мвстеров, кан А. Гаранин, Д. Бальтерманц, Н. Рахманов, Г. Копосов, Л. Шерстенников, и других. Это тем более обидио, что их работы, широко изаестные советскому и аарубежиому зрителю, неодноиратно отмечвлись наградами.

Мне вспоминается, нак несколько лет назад журнвл «Фотогрвфиа италиана» писал: «За последнее время интерес и советсиой фотографии резко возрос, особенно в снязи с тем философсиим содержанием, иоторое для нее характерно. Особеино любопытны в этом смысле рвботы молодых мвстеров Олега Маиарова, Гунара Винде, Алеисандра Мацияускаса, Аидрея и Татьяны Добровольсиих, Виталия Бутырина, Антвнаса Суткуса и других».

Да, прогресс советсиого фотоискусства очевиден. Портреты В. Малышеаа, пейзажи Л. Устинова, репортажи В. Тарвсевичв сегодня уже стали мерилом иастоящего мвстерства и художествеиности.

Очеиь жаль, что мы слабо представили нашу цветную фотографию. И кан здесь ие вспомнить серию В. Гиппеирейтера «Рождение вулкана». Удивительно, но ведь до него не одно поколение людей, иаслышвиных о ивмчатских извержениях, ие представляло себе, что это такое и как оно выглядит. Мне ивжется, что участвуй В. Гиппенрейтер в этой выставке, он имел бы несомненный успех. Слишиом мало снимков было послаио в Амстердам и по таким темам, каи искусство, наука, животный мир...

Следует сиазвть, что и в ряде других иатегорий мы чуть-чуть не дотянули до призовых мест, получив два четвертых и одио пятое. Значит, у нвс имеются немалые резервы для участия в последующих ионкурсах, и мы можем рассчитывать иа еще больший успех.

Виктор ДУРМАНОВ
(СССР)
Первая попытиа
«Золотой глаз»

Нент ГЭВИН
(Великобритания)
Кто из нас
пай-мальчик?
Вторая премия

Юрий ВЕЛИНСНИЙ
(СССР)
Закадычные друзья
Вторая премия

Нэнси МОРАН
(США)
Заплыв на длинную
дистанцию
Третья премия

ИСКУССТВО ОСТАНОВЛЕННОГО МГНОВЕНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

Виктор ДЕМИН,
иаидидат искусствоаедеиия

Продолжаем дискуссию о природе художественного образа, начатую статьей Г. Пондопуло (см. «СФ», 1978, № 1).

Г. Пондопуло а статье «Природа художественного образа» упрекнул З. Кракауэра за переоцеику специфики фотографии:

«...он отождествляет художественный образ, создаваемый в искусстае фотографии, с изображением «физической реальности», заложениой а природе технини фотографии», тогда иак последнее всего только — «материальный иоситель» образа. Фотодоиумент стаиовится образом тогда, иогда в нем «передано временное состояние изображаемого объекта — типичесиие черты эпохи, событня, человеческой личности», — пишет автор статьи.

Мол, техника — нейтральна, аажно тóльио содержание, а содержание хорошо бы свести и логическому тезису.

На мой азгляд, эти рассуждении, при всей их логичиости и благоиамеренности, дают фотомастеру индульгенцию на *иллюстративность*.

Слишком дорогая плата за звание полноценного искусстаа.

Заслуга З. Кракауэра иак раз в том-то и состоит, что он первым из искусстаоведов-теоретикоа выявил художественную потенцию фотографии иа основе ее «иопинзма», а не закрыл иа это глаза.

Да, у разных эпох было свое пополнзновеиие и «доиументальности» и свои же способы ее достичь или сымитировать. Но Г. Поидопуло, когда вспоминает обо всех этих эпохах и способах, *закрывает* вопрос, потому что такого удовлетаорения старой, давно назревшей потребности, как изготоаление доиуметальной, «фиксаторской», «механической» копии, другие эпохи не зиали.

Немыслимо представить себе исправное фуниционироаание всей сегодняшией художественой культуры, еслн вычесть из иее «фиксаторскне» способы добычн, хранения, передачи информации (это аопераых) и грандиозную систему репродуктивного аамещения оригииалов из других искусств (ао-вторых). Когда и этому добавляется третье, а именно — способность «фиксаторских» искусств, иак раз иа базе саоей «фиксаторской» природы, создавать продукты художественного творчества, стаиовится понятно, что каноны старой, традициоиой эстетики по отиошению к этим объектам нуждаются в серьезиой корректировке.

И З. Кракауэр, н А. Мачерет, автор прекрасной книги «Реальность мира иа экраие», и советский исследователь документальиого киио С. Дробашенко отчетливо осознают тот принципиально аажный факт, что на иинокрaне, как и иа фотоснимие, может возниинуть только то, что было в природе.

Сцеииа в автобусе, распахнувшаяся перед зрителем на живописном холсте, вовсе ие означает, что художник устаиовил свой мольберт на задией площадке. Такая же сцеика, если она сията на пленку, неизбежно означает, что здесь был человек с камерой и что он зафиксироаал то, что открылось глазу объектива. В пераом случае стадии наблюдения, обобщения, размышления, создаиия художественного произведеиия могли быть значительно разнесены друг от друга по aремени. *Не могли* не быть разнесены. Во атором случае все эти стадии уместились в одну сотую нли одну дауxсотпятидесятую долю секунды, иеобходимую, чтобы промельииула щель затвора.

Когда-то С. Образцоа хорошо подметил различие между «показать» н «изобразить». Только второй случай он считал подходящим для целей искусства: живой актер изображает умершего Гамлета, деревянная иуила — верблюда, мазии ирасии — морской закат, глыба мрамора — мифологического тираноборца... С. Образцоа был прав, ио только с маленьиой, аесьма прнмечательной оговоркой. Разницу между «поиазать» и «изобразить» не свести к различию материалов озиачающего и означаемого объеитов. В примерах, перечисленных выше, оиа, эта разница, была. Но лимои, самый иастоящий, желтый, кислый плод, лишь только он очутился на витрине, уже не «поиазывает» себя, а «изображает» нечто большее, чем он сам, — теперь он представитель цитрусовых, поступивших в продажу. Контекст антрииы расподобил его «самость», сделал его зиаком, отсылающим наше восприятне к ассоциациям н умозаключениям.

Человек, аезущий детскую иоляску по солиечиой улице, равен самому себе. Остаиоаите одно мгновенне его движений, обрежьте ненужное кромкой кадра, выделите с помощью светофильтра, сорта бумаги, услоаий проявления то, что кажется вам самым существениым, поместнте снимои в тематическом альбоме или в просторном аыставочном аале — и асе это с иеизбежиостью раарушит аерность жизненной картинки самой себе!

Вот в чем суть...

В фотографни (особенно в репортажной), в кино (прежде всего а документальиом) сталеаар Иванов или скрипач Петреико *показаны*, ио это обстоятельство не мешает репортажному снимку или иной доиумеитальной ленте обладать асеми особеииостямн художестаенного произаедения. Ибо поиазанные так, они и длн художника-создателя, и для меня, зрителя, оказываются вдобавок «изображеиием» чего-то иного, аие их лежащего, от имени иоторого они представительстуают. Ваятан документально повседиевиан эмпирия оказывается базой для сооружеиин эстетического объекта. Сииmок илн фильм стаиовится иоммуниикатиаиым каналом, в котором происходит сопоставление моего, зрнтельского, духовного опыта с духоаным опытом художника. Исира иоитакта, пробежавшая по каналу, придает иашим индивндуальным формам постижения мира социальный смысл.

Нет, художественный образ в фотографии — не только иартинка жизни, аоплотившая идею. Поведенческий механизм пробуждения в ней образного иачала куда сложнее.

Филолог Р. Якобсон привел хороший пример, иак иадрик-картинка оказывается аккумулятором смыслов и значений. Один и тот же объект может быть снят спереди и сзади нли а профиль. Любое из этих изображений обязательно даст нам иной сигнал о челоаеке.

В портрете аиатного человека аам захочется подчеркнуть именно *знатность*. Величавый вэгляд, акиуратно расчесанные усы, добротный материал парадного костюма... Фон ие важен, ие важен передний план, портретируемый существует как бы вне времени и вие реального пространстаа.

Другому захотелось запечатлеть зиамеиитого человека *«внутри* его социальной роли»: на рыбалке, или в беседе с принтелем, или весело ораторствующего перед домашнимн. Вот тут уже важны все подробности, оии представляют частную жизнь портретируемого, по нним мы судим, насколько естестаен ои в своей славе и насколько эта самая слава естественно иашла его.

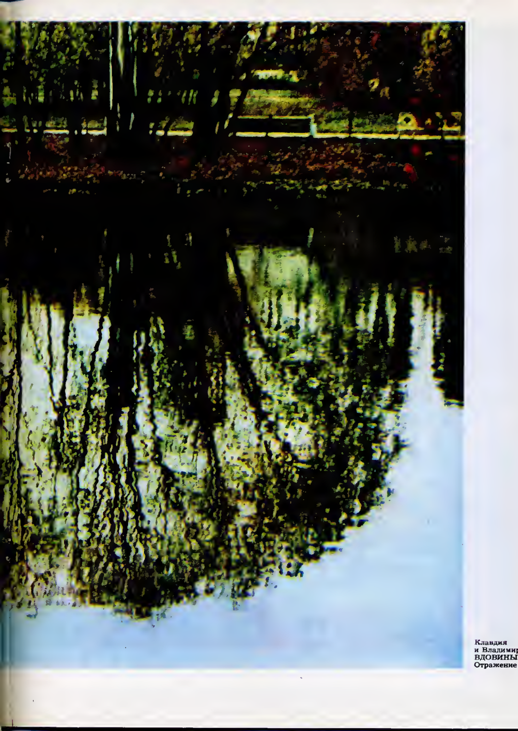
Третий портретист сфотографировал того же человека на трибуне или перед молодыми рабочими, с газетой в руках. Объект тот же — *смысл* иной. Человек а своем гражданском служении, переплетение своего н общего...

Важно не то, что десять репортеров способны принести в редакции десять разиых снимиоа одиого и того же человека. Важно, что происходит это на основе самого «копиистского» искусства. Это обстоятельство, сначала возмущаашее традиционную эстетику, теперь почему-то атихомолку третируется ею иак иечто аторостепенное и не стоящее аннмания. То, что аоируг иас, и то, что внутрн нас, «не является миром нстинной дейстаительности, а в более строгом смысле, чем искусство, может быть названо голой видимостью н жестоиим обманом». Так писал а свое время Георг Вильгельм Фридрих Гегель. По его мысли, в обычиом внутрением и анешнем мире



Николай РАХМАНОВ
Материнство





Клавдия
и Владимир
ВДОВИНЫ
Отражение



Николай РАХМАНОВ
Гончар

сущность проявляет себя «в виде хаоса беспорядочных случайностей, будучи искажена непосредственностью чувственной стихии и произвольными чертами состояний, событий, характеров и т. д. Искусство освобождает истинное содержание явлений от видимости и обмана, присущих этому дурному, преходящему миру, и сообщает ему высшую, порожденную духом действительность. Таким образом, искусство не только не представляет собой голой видимости, но мы должны признать за его произведениями более высокую реальность и более истинное существование, чем за обыденной действительностью» *.

Это говорилось в самом начале XIX столетия, в те самые годы, когда отставник Жозеф Нисефор Ньепс уже вел эксперименты по созданию механизма для протокольной фиксации этого самого «внешнего мира».

В его патентной заявке отмечено, что изобретение станет незаменимым приспособлением к печатной машине — оно сможет быстро и совершенно копировать рисунки, чертежи, а если потребуется, то давать и изображение материальных объектов. Вот вам и отграничение высокого искусства фотографии от фотографии вообще.

Мы знаем, фотографируют для документов. Фотографируют в рентгенкабинете. Фотографируют все, что нашли при раскопках. Фотографируют с учебными целями. Фотографируют звезды и лопасти турбин. Все, буквально все, что есть на земле. И делают это с одной и той же целью — получить внешний вид, одним словом — запротоколировать.

Мы знаем «протокол» иного рода, необходимый читателю газеты, зрителю теленовостей. Тут готовятся к севу: техника, люди, поля... Здесь новый одиннадцатиэтажный дом... Где-то еще — пожар, наводнение, последствия урагана... Голый протокол, ничего больше. Читатель газеты, зритель телевидения иного и не требует: вполне достаточно, если на один миг меня перенесли в какой-то уголок мира и дали взглянуть воочию на то, что там происходит. Пристройка к печатной машине — вот именно. Важное слагаемое в информативно-коммуникативной службе, без чего немыслима сегодняшняя цивилизация. В полном соответствии с идеей Гегеля фиксация тех или других явлений нашей эмпирической жизни не только не есть искусство, но прямо противоположно его задачам.

Каким же образом в других случаях фиксация жизненной эмпирии оборачивается эффектом высокого искусства?

Вспомним, однако, что тот же Гегель отмечает случаи, когда в одном или в другом участке живой природы сущность как бы проглядывает сквозь эмпирический хаос — только и осталось, что схватить, поймать, остановить ее. «Всего-то?» Для труднейшего этого дела и необходим художник с даром *первооткрывателя*.

Первый, самый распространенный способ переработки реального факта в полнокровный художественный фотографический образ — это способ мгновенного соскальзывания от материальной плоти к высочайшей абстракции. Снимают девушку над обрывом, под сенью березки или на берегу моря, но подпись приглашает к глобальности: «Юность», «Весна», «Смятение»... В ту же сторону обобщения зовут некоторые способы кадрирования, переводы фотоизображения в графику. И вот скачок свершился: частное, со всем богатством эмпирических подробностей, на наших глазах, как у циркового фокусника, оказалось не равно самому себе, выдало из глубин своих на поверхность снимка энергию общего, обернулось его величественным символом. Сверхреалистическим символом, возможным только в искусстве фотографии.

Повторяю: перед нами простейший вариант, потому и получивший популярность. Но уже и в нем преобразование протокола в художественно-завершенное целое потребовало от творца больших усилий. Не на «технические» приемы организации внутрикадрового пространства, построения четкой композиции, очистки кадра от лишних подробностей. Нет, не на это, а на *мышление*, которое неминуемо связано с этими «техническими» операциями, которое предшествует им,— его-то, мышление творца, они и воплощают в нерасторжимой форме снимка. Такой же внутренне цельной и завершенной, как структура атома, даром что в ней гармонично уравновешены гасящие друг друга силы.

Варианты посложнее не знают той же чистоты маршрута от индивидуального старта к символическому финишу, от забавного исключения из прежних правил — к новому правилу. Но общее направление остается тем же.

Ход творческой мысли может быть извилистым, окольным, может обрываться дальним намеком, отсылать к иным умственным схемам, может пародировать их, выворачивать наизнанку, развенчивать, в полнейшей законченности своей быть по внешности дразняще незавершенным (такова, мол, жизнь!), или подчеркнуто, графически, почти геометрически вывереным (таково, мол, мое искусство, торжествующее над жизненной сутолокой!) Ход мысли может быть плакатно-ясным или пугающе приоткрытым. Он может формулироваться в расхожем тезисе или допускать лишь весьма-весьма приблизительное словесное перетолкование (как бы на уровне грубого подстрочника). Но он, ход мысли, всегда есть. Он-то и превращает атом в ион, высвобождая внутренние его силы. Он-то и придает информативной единице художественный эффект — тогда сообщение преобразуется в откровение.

Возможны любые крайности — мы их встречаем на каждом шагу. Француз Анри Картье-Брессон работает, что называется, на грани «чистой информации». Он — неутомимый «сообщатель», где и как, с каким видом и в каких обстоятельствах живут люди на Земле. Закономерно, с его позиции, полное пренебрежение к технике, ко всякого рода чародейской возне вокруг проявки и печати, к шаманским заклинаниям над новейшей, автоматизированной аппаратурой, презрение ко всем объективам, кроме верного трудяги — «полтинника». Главное для этого художника — взгляд, верно выбранное мгновенье, навык охотника за примечательностями жизни. Негатив проявят и отпечатают другие, к ним одно настоятельное требование: никакой выкадровки... Не странно ли, что у этого «протоколиста», никогда не расстающегося с камерой, ни в гостях, ни в купе поезда, ни на банкете в его честь,— не странно ли, что в его творчестве такое количество снимков-метафор, снимков-аллегорий, иногда веселых, иногда тревожных, но всегда лишенных «протокольной» бесстрастности?

Тогда как американец Ансел Адамс поистине болен техникой и до глубокой старости не устает экспериментировать с пленкой, аппаратурой, объективами. Ему важнее всего сдвиг, смещение, фотопреображение реальности, и черная фотография ему, как художнику, подходит больше — она, по его мнению, менее натуралистична, нежели цветовые соотношения, даже самые условные. Те сущностные «смыслы», которые он выискивает в природе, не приняли бы иной поэтики.

Чех Йозеф Судек среди прочих своих знаменитых серий создал «Окно моего ателье» — как бы цикл лирико-философских четверостиший о морозных узорах, о ветке, колеблемой ветром, об осеннем листике, занесенном на подоконник. Добрый, старый натюрморт? Да, он самый, а неведомой другим искусствам документально-протокольной описательности. Только выясняется, что старенькая тренога и пластинка 18×24 вполне годятся, как и гусиное перо, чтобы умножать душевный опыт человечества. Поэт, по известному выражению, открывает «закон звезды и формулу цветка». Не потому, никак *не потому*, что создал картинку-иллюстрацию к расхожей прописи. А потому, что умудрился подглядеть и подать такое, где «показывалось» вроде бы одно, но «изображалось» совсем-совсем другое.

Говоря метафорически, «рукотворные» искусства *пересказывают* реальность, фотография (и кино) подают ее в виде «цитат» из нее самой.

Некоторые из этих цитат, оказывается, обладают эффектом художественного откровения.

* Г. В. Ф. Гегель. Эстетика. Т. 1. М., «Искусство», 1968, с. 15.

МЫ И ДЕТИ

Рина ЗЕЛЕНАЯ,
народная артистка РСФСР

Б. КУЗЬМИН
Как прекрасно они смеются!..



Какую газету ни возьмешь, какой журнал ни откроешь — среди множества различных снимков на вас со страниц смотрят дети. Маленькие, большие и совсем крохотные. Дети смеются, плачут, танцуют, школьники слушают музыку, впитывают ее, в их глазах отражается познание нового для них мира. Дети в цирке — как прекрасно они смеются!

Лица детей. Как они слушают, как они смотрят. Каждый раз я воспринимаю это как чудо.

На заре любительской фотографии обожали снимать детей в кепках, в очках или с телефонной трубкой. Это было необыкновенно пошло и умиляло всех. Находились отцы, которые совали в рот ребенку даже трубку. Так было. Не беспокойтесь, теперь найдутся новые штампы: грудной ребенок за рулем в новой папиной машине, в темных очках, маленькая девочка в маминых клипсах и с маминой пудреницей и так далее.

Включаешь телевизор (тут ведь тоже объектив): двухлетний ребенок в кабинете у врача. Доктор его о чем-то спрашивает, и ты видишь в глазах ребенка, как мысль проходит по всем клеточкам его сознания. Оба чрезвычайно серьезны, заняты важным делом. Ребенок хочет ответить на вопрос, он собирает для этого все свои силенки. Для меня лицо ребенка в эти секунды — огромный сюжет. Может быть и так: в кабинете врача кривляется, выламывается девочка лет пяти, не дает себя прослушать. А доктор продолжает улыбаться: оба знают — их снимают для телевидения. Наблюдать подобную сцену неприятно, потому что человеческий документ, который задумал оператор или фотограф, испорчен. Так может испортить прекрасный надр плохой актер.

Я когда-то слышала, что придумывают какой-то международный язык «эсперакто», который будет понятен всем. Его давно придумали. Однако человечество до сих пор продолжает общаться через переводчиков. А вот язык фотографии понимают все люди: это — горе, это — радость, танец, свадьба; это — мальчик с собакой: исполнилась мечта ребенка — это его собака, они любят друг друга... Это — крохотная девочка со страхом смотрит на пьяного отца. Это — летят журавли. И так всё. Все понимают друг друга. Фотография — язык века. Ничто не производит такого впечатления, как фотовыставка какого-либо народа в другой стране. Обитатели земли смотрят друг на друга, хотят узнать, с кем они живут на одной планете.

...Эти семейные альбомы сохранились кое-где и сейчас. А раньше они были почти в каждом доме. Тоненькие, толстые, бархатные, даже с застежками. На первых страницах — обязательно голенькие детки, затем двоюродные братья, дедушка в мундире, неизвестная дама с распущенными волосами... Это были солидные фотографии, сделанные на толстых картонках с золотым обрезом, рассчитанные на обозрение всеми грядущими потомками, исполненные мастерами-специалистами.

А время шло... И вот фотографированием занялись первые папы-фотолюбители. Они ставили треножники, снимали, добросовестно покачивали пластинки в ванночках с проявителем, печатали на солнышке, клеили в альбомы, надписывали, торжественно вручали фотографии тем, кого снимали.

А потом пошло-поехало. Сейчас снимают все: мамы и дедушки, дочки и внуки. Рулоны неотпечатанной пленки, бесконечное количество кассет, пакеты с фотографиями заполняют ящики письменных столов, глянцевые снимки вытекают из альбомов, грудами лежат на подоконниках.

Должна сознаться, я не хуже других заваливаю столы и ящики своими «работами». Я, почти как настоящий фотограф, тоже никогда не отдаю снимки тем, кого снимала. Правда, больше всего меня привлекали дети, я их снимала и в Англии, и в Арктике, и повсюду. Пусть они так и останутся у меня. Но это в скобках — маленькое отступление.

А время идет и идет, и вот появляются какие-то новые люди и создают новое невиданное чудо: современное фотографическое искусство. Эти люди умеют не только остановить мгновение, но и явить нам его неповторимость.

Их произведения обходят весь мир. Они запоминаются на всю жизнь, остаются в памяти как отпечаток, точный и подробный.

Еще необходимо помнить всем нам о воздействии нового искусства на воспитание чувств ребенка. Ведь восприятие детей (а сегодня они смотрят те же журналы и фотографии, что и мы), их реакция гораздо острее, сложнее, чем у взрослых. Вот на снимке птица, у которой отнята способность летать и жить: ее крылья, склеенные нефтью, волочатся по черному берегу у кромки нефтяного прибоя. Мальчик взволнованно вглядывается в снимок, вникая всем сердцем. Он сдерживает слезы, но вдруг они градом брызжут на страницу. Не жалость, а гнев охватывает его душу, уж поверьте, он никогда не забудет чувства, вызванного увиденной сейчас фотографией.

Чужая радость также горячо воспринимается детьми. На снимке «Учительница «женится» мы видим, как она, совсем юная, идет в свадебном наряде мимо своей школы где-то в нашем южном городке, видим ее сияющие глаза, зажигающие ответное сияние в глазах ее маленьких учеников, совершенно ошалевших от восторга.

А вот известный снимок, дошедший к нам с другого континента. Снимок во всю страницу журнала — ведь надо суметь поймать такой момент: толпа людей — видно, какой-то праздник, — и на переднем плане огромный полисмен чуть склонился над фигурой крошечного мальчика, который, подняв голову, доверчиво и спокойно его о чем-то спрашивает. Наверное, он потерялся, но уверен, что каждый взрослый человек ему обязательно поможет.

Нельзя забыть черную головку африканского мальчика и две старческие руки — родные или чужие, — лежащие на мелких завитках его волос. Он не плачет, его спокойствие даже страшнее слез. Это добрые руки, которые не ласкают, а как бы говорят: не бойся, ты не один.

Старая учительница обучает малышей танцу — в ее движениях легкость и молодость, и видишь, что дети впервые постигают ощущение ритма. Еще одна фотография — глядя на нее, невольно улыбнешься — это атака: октябрята-первоклашки, в буденовках, в пришитых мамами к рубашкам богатырских тряпочных застежках под развевающимся флагом, смеясь и крича, несутся в первую атаку — бесстрашные и счастливые...

Вот так создается семейный альбом людей земли. Его снимки увидишь и в Караганде, и в Испании, и в яранге оленевода на Чукотке, в Вене, в Ленинграде, в Токио и в кабине космического корабля.

Смотрите, люди, внимательно друг на друга — вот как живем мы и наши дети.

В. КУЗЬМИН
Мушкетеры

В. ШУСТОВ
Полдень

Н. СВИРИДОВА
Давай-ка
заплетёмся





СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

НАШ ПЕРВЫЙ РЕДАКТОР

К 80-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ МИХАИЛА КОЛЬЦОВА

На одном из первых заседаний редколлегии журнала «Советское фото» Слева направо: М. Кольцов (редактор журнала «Советское фото»), С. Евгенов (от «Рабоче-крестьянского корреспондента»), М. Воронович (от Московской секции фотокинолюбителей), В. Микулин (заведующий редакцией журнала «Советского фото»), Н. Петров (от Всероссийского фотографического общества), Г. Болтянский (от Центрального совета ОДСК), Д. Вунимович (от ленинградских фотокружков), И. Бохонов (от фотокомиссии Мосгубрабиса)

Активный учвстник Великой Октябрьской социалистической революции, национально-революционной войны в Испании, известный советский писатель и журналист, фельетонист и очерикст газеты «Правда» Михаил Ефимович Кольцов (1898—1942) оперативно откликался на важнейшие и острейшие проблемы современности.

Но Михаил Кольцов вошел в историю советской журналистики не только как блестящий публицист, но и как создатель популярных в нашей стране периодических изданий «Огонек», «Крокодил», «Чудак» и некоторых других. Рождение журнала «Советское фото» также связано с его именем.

Ценя силу факта, документальность, Кольцов активно привлекал на страницы редактируемого им журнала «Огонек» фотографию.

«Среди многочисленных отраслей, через которые ведется наша массовая культурническая работа, фотография занимает одно из первых мест», — говорил он. Он называл фотографию благороднейшим и ценнейшим видом технического искусства, лучшим способом зрительного запечатления, каким только обладает человечество.

Побывав в 1925 году в зарубежной командировке, Кольцов привез пачку иностранных фотожурналов. Отчитываясь перед огоньковцами о поездке, Михаил Ефимович со свойственной ему живостью обрисовал фотографическое дело на Западе, отметил высокий полиграфический уровень изданий и вместе с тем идейное убожество буржуазного репортажа, обывательско-мещанский характер западного фотолюбительства. «Но, — сказал он, — на Западе фотография проникла буквально в каждый дом. Между тем, интерес и тяга к фотографии у нас также все усиливается».

«Давайте и мы будем издавать журнал!» — воскликнул присутствовавший при беседе сотрудник «Огонька» В. Микулин, давний знаток фотографии.

Кольцов словно ждал этого предложения: «Поговорю».

Через некоторое время он пригласил к себе Микулина: «Разрешение получено. Вы будете заведующим редакцией».

Первый номер «ежемесячного журнала фотолюбительства и фоторепортажа», получившего название «Советское фото», вышел в апреле 1926 года. На последней его странице значилось: «Издатель — Акционерное издательское общество «Огонек». Редактор *Мих. Кольцов*. Зав. редакцией *В. Микулин*».

В передовой номера «За советскую фотографию» Михаил Ефимович писал:

«Фотография понадобилась нам абсолютно во всех областях строительства; отсюда — широчайший интерес ко всем ее вопросам и достижениям. Фото на службе у нашей техники, промышленности, просвещения, добровольных обществ, печати, агитации, пропаганды, краеведения, физкультуры — всюду оно занимает свое место...

Самый выход нашего журнала... непосредственно вытекает из категорической необходимости для растущих десятков и сотен тысяч советских фотографов всех видов иметь свой содействующий центр... Редакция будет направлять свое внимание во все без исключения области, где только может быть применима фотография».

В. Микулин рассказывал, что Михаил Ефимович лично составил подробный план на перспективу.

Задачу издания Кольцов видел в том, чтобы «успешно послужить большой и интересной цели — строительству и укреплению советской фотографии». Он стремился сделать журнал школой мастерства для фотолюбителей и одновременно кузницей кадров молодой советской фотожурналистики.

«Дайте дешевую фотоаппаратуру!», «Задачи нашего фотолюбительства», «Деревенские фотокорреспонденты», «К организации фотокружков в рабочих клубах!», «За интернационализм рабочих-фотографов!», «О фотокультуре», «Фотообразование в массы», «Жизнь и быт народов СССР в снимках» — это красноречивые заголовки статей одного 1926 года

«Советское фото» отводило и будет отводить свои страницы в первую очередь таким снимкам, которые ярко показывают жизнь и быт наших людей, наше социалистическое строительство», — говорил М. Кольцов на встрече с читателями по случаю первой годовщины выхода журнала.

Эту замечательную традицию «Советское фото» сохраняет поныне.

А. ФОМИН

НОВАЯ СЕРИЯ МОНОГРАФИЙ

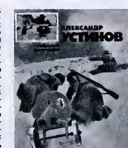
Когда лет семь-восемь назад издательство «Планета» приступило к изданию серии книг «Мастера советского фотоискусства», поклонники фотографии в нашей стране испытали радость: наконец-то после многих лет ожидания появятся монографии о крупнейших фотохудожниках и фотожурналистах. Однако вскоре к законной радости примешалось чувство неудовлетворенности: отпечатанные сравнительно небольшим форматом на серой бумаге, «одетые» в непрочную обложку, книги эти могли, в лучшем случае, лишь напомнить о замечательных снимках, но не воспроизводили их так, как они того заслуживали. Избалованные высоким качеством полиграфии ежегодников и фотоальбомов, выходящих в том же издательстве, читатели хотели видеть произведения мастеров фотографии изданными на таком же уровне.

И вот в конце прошлого года появились выпуски новой серии — «Избранные фотографии». Вышли работы Александра Устинова *, Валерия Шустова **, Дмитрия Бальтерманца ***, готовятся к изданию произведения Марка Редькина, Георгия Зельмы, Георгия Петрусова, Сергея Иванова-Аллилуева, Аркадия Шишкина, Валерия Генде-Роте и других.

Серия только начинается, поэтому хотелось бы оценить три вышедшие книги и одновременно высказать пожелания относительно будущих изданий.

Первое, на что обращаешь внимание, беря в руки аккуратные тома, — высокое качество полиграфического исполнения. Большой формат, эффектный глянцевый переплет, мягкая офсетная печать, выразительный макет (художники серии В. Крючков, С. Лифатов, А. Стуков) — все это создает ощущение праздничности.

Второе очень важное обстоятельство — полнота фотографического материала. Работы, представленные в книгах, достаточно многосторонне характеризуют творческую индивидуальность мастеров. В каждом из альбомов собрано около ста снимков. Для фотографа это серьезный творческий отчет, подведение итогов за определенный период.



Уже в самом отборе снимков, в характере подачи их на страницах книг чувствуется вдумчивый, заинтересованный подход к творчеству каждого из авторов. Фотографии, вынесенные на обложку, снимки, собранные в «прологе» книг, каждый раз подчеркивают своеобразие авторского почерка, широту и значительность близкой ему тематики.

Альбом А. Устинова логично делится на две большие части: первая, представляющая его ранние работы в фотожурналистике, посвящена теме Великой Отечественной войны, вторая — послевоенной, мирной жизни. Временные и тематические членения материала в этом издании удачно подчеркнуты выделением их в несколько тетрадей — разделов.

Работы В. Шустова, охватывающие небольшой отрезок времени, расположены не по временно́му, а по «географическому» признаку: вслед за снимками, сделанными в нашей стране, мы видим репортажи из Перу и Египта, Англии и США.

В альбоме Д. Бальтерманца военные репортажи вкраплены в гущу фотографий, посвященных современности, а зарубежные снимки фактически не отделены от работ, выполненных в нашей стране. Подобная композиция ставит акцент на творческой манере фотохудожника.

Продолжая начатую серию, издательство рано или поздно придет к необходимости рассказать о творчестве фотохудожников, которые мыслят не столько сериями и циклами снимков, посвященных одной теме, сколько отдельными произведениями,— тогда опыт построения альбома Д. Бальтерманца может оказаться полезным.

Несколько слов о тексте к этим изданиям. В первых двух альбомах, посвященных А. Устинову и В. Шустову, он занимает совсем немного места и, пожалуй, даже не претендует на анализ фотопроизведений, скорее рассказывает о личности авторов.

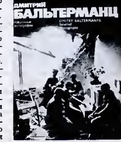
В «Избранном» Д. Бальтерманца текст В. Пескова гораздо более подробен. Хорошо, если издательство и в дальнейшем пойдет по пути более глубокого исследования творчества мастеров. Ставшие уже привычными напутственные слова журналиста, сказанные в адрес своего коллеги-фоторепортера, оказываются чаще всего слишком общими и поверхностно-комплиментарными. Произведения фотохудожников и фотожурналистов, обретшие в альбоме новую жизнь, нуждаются в серьезном профессиональном и искусствоведческом анализе. Пример тому — статья В. Пескова. В ней есть все — и точный профессиональный анализ отдельных снимков, и глубокое понимание творческой индивидуальности, и свой собственный взгляд на манеру и стиль фотохудожника. Автор статьи широко использует высказывания самого Д. Бальтерманца, его суждения о проблемах фотографического творчества. На примере этого альбома видно, как много значит хороший уровень текста в такого рода изданиях.



Следует учитывать, что книгам новой серии предстоит в течение многих лет быть справочным материалом о жизни и творчестве выдающихся советских фотографов. Нынешние и будущие читатели, любители фотоискусства, историки фотографии должны получать максимум сведений, касающихся автора и его работ. Хорошо, что во всех трех книгах рассказано о том, когда и как пришли фотографы в прессу, в каких выставках принимали участие, какие награды получили. Каждый снимок снабжен указанием даты съемки — это помогает глубже понять эволюцию творческого пути. (Исключение в этом смысле почему-то составил альбом Д. Бальтерманца.)

Серия «Избранные фотографии» только начинает свою жизнь. Здесь еще есть над чем подумать. Стоит ли, скажем, так щедро, так часто давать снимки, занимающие целый разворот? Нужны ли в каждом альбоме непременные виды одних и тех же площадей или улиц Москвы? (Обратим внимание на неожиданное сходство снимков: завершающего альбом А. Устинова и открывающего альбом Д. Бальтерманца.) А может быть, наоборот, следует включать творчество отдельного автора в общий фотографический контекст, сравнивать с работами других мастеров, обращать внимание на их своеобразие? Эти и другие вопросы следует еще внимательно продумать и обсудить. Однако уже сейчас очевидно, что начатая издательством «Планета» новая серия книг о фотомастерах на верном пути.

Ан. ВАРТАНОВ,
кандидат искусствоведения



* Александр Устинов. Избранные фотографии (авторы статей Н. Полевой и Н. Маевский). М., «Планета», 1977.

** Валерий Шустов. Избранные фотографии (автор текста Н. Ефимов). М., «Планета», 1977.

*** Дмитрий Бальтерманц. Избранные фотографии (автор текста В. Песков). М., «Планета», 1979.



КАМЕРА ПУТЕШЕСТВУЕТ



ФАКТЫ И СУДЬБЫ

Путешественник — не всегда турист. Снимки Серхио Альборноса доказывают это наглядно.

Коротко о новом для читателей «СФ» авторе. Родина Серхио — Чили. Он рос в пору больших надежд, которые переживала страна. При правительстве президента Альенде окончил факультет публицистики Государственного технического университета в Сантьяго. Одновременно учился на фотокурсах при Национальном университете, делал первые шаги в области рекламной фотографии. Мечтал о кино. И в 1971 году его послали в Москву, в Институт кинематографии, учиться операторскому искусству.

Фашистский переворот резко изменил судьбу чилийского народа. Возвращение на родину для Серхио пока невозможно. Но с риском для жизни ему все же удалось недавно побывать в Сантьяго.

— Страна теперь совсем другая, — рассказывает Серхио. — Изменилась сама атмосфера: люди всего боятся, стали неразговорчивыми, замкнутыми. Друзья, с которыми я учился в университете, остались без дела, им очень трудно. Мне не советовали выходить на улицу. Снимать там тоже было непросто, я старался делать это незаметно.

Вот один из кадров, снятых Серхио в Чили. Двое усталых ребятишек возле лошадей — что, казалось бы, особенного? Но нет в глазах детской беззаботности. Эти подростки — на работе. Они катают за мизерную плату богатых детей, маленьких хозяев жизни. Кругом всегда много фотографов — все снимают тех, кто катается, и никто не обращает внимания на малолетних кучеров. Серхио сфотографировал их — эти судьбы, он знает, правдивее рассказывают о сегодняшнем Чили, чем рекламное веселье барчуков.

Серхио Альборнос вообще не склонен снимать туристские красоты. Куда бы он ни попал — а за последние годы он







Фото
Серхио АЛЬБОРНОСА

Иа серии
«Детство» (Чили)

Иа серии
«Солидариость» (ФРГ)

Иа серии
«Неравенство» (США)

Мальчишки
(Шаеция)

Иа серии
«Солидарность» (ФРГ)

В Востоиа (США)

побывал а Шаецин, Финляндии, Польше, ГДР, Западной Германии, Люксембурге, Бельгии, Франции, США, Боливии, Аргентине, Испании — везде ọи ищет приметы, аыражающие нечто сущностное, типичное, важкое для жизни иезиакомой страны. Он ищет эти приметы прежде асего в человеке, а его глазах, в тех жизненных ситуациях, которые порой лучше слов гоаорят о целой судьбе. О месте человека в мире. И о том, каков он, этот мир, по отношению к каждому человеку.

Вот кадр, сюжет которого хорошо знаком по миогочисленным фотографиям, по кино- и телехронике. Обычкая улица обычного западного города, бродячий музыкант в пестрой толпе. Обратите вннмание, как Серхно строит свой скимок. Ои отходит подальше и берет в иадр не только «главного героя», ко и окружение: прохожие спешат, у каждого свой резон, и никому нет дела до уличной сценки, такой привычной, такой типичной, такой баиальиой. Это уже рассказ не о музыканте, ие об экзотнке улиц одного из городоа Швеции, а о раанодушии, о том самом «синдроме постороннего», который разъедает душу запвдного обывателя н делает его безразличным и судьбе ближнего. Снимок не только запечатлевает факт, но и размышляет иад ним, делает весьма важкое и точиое обобщение, рассказывает не тольио о ситуации, но и о пснхологии целого общества.

В Швеции Серхио снимает чрезаычайно емкий и тревожный кадр: мальчишки возле броскнх афиш какого-то очередиого американского кинобоевика. С афиш целятся в прохожих супермены, и детские лица ив таиом фоне — как резкий днссоиаис. У них, этих мальчишек, все еще а будущем, ио каково же зто будущее, еслн всходит оно на такой аот «духовиой пище»?

В клвссической стране буржуазного «просперити», в США, Серхио Аль-



борнос едет в негритянский квартал, чтобы полнее ощутить и понять одну из самых позорных проблем современного человечества — проблему «отверженных» рас, людей, которым в жесткой иерархии капитализма отведены самые низшие ступени. И вновь Серхио стремится к максимальной емкости фотообраза. Все увиденные им картины негритянского гетто, горькие, щемящие сердца и взывающие к совести, переплавились в сознании фотографа для того, чтобы из сотен лиц он выбрал одно — лицо молодого негра с полосками слез на щеке. Снимок, запечатлевший случайный эпизод чьей-то жизни, возвышается до социального обобщения — он выражает не только эмпирию факта, но и мировоззрение автора, его раздумья. Серхио снимает демонстрации на улицах Нью-Йорка или Стокгольма, Парижа или Бонна. Его волнует пульс социальной жизни современного мира, ее «горячие точки», ее «пиковые моменты», когда общественный темперамент взрывается открытой, активной политической акцией. И конечно, чилиец Серхио Альборнос всегда там, где скандируются лозунги солидарности с борющимся народом его родины. Митинги в защиту прав человека, попранных в Чили фашистской хунтой, прокатываются по всему земному шару. Когда-нибудь, в век всеобщего процветания, такие снимки — сегодня рядовая хроника политической жизни страны — расскажут нашим далеким потомкам, как трудно отвоевывало человечество свои основные социальные и нравственные ценности.

Взгляд молодого фотографа остро социален. Это — школа ВГИКа.

— Я стажировался у Романа Кармена, — рассказывает Серхио. — Прославленный кинодокументалист учил нас понимать общественный, политический смысл каждого будущего снимка. От него передалась мне любовь к кадру обобщающему, несуще-



му в себе символику. Лучше, если в одном снимке выражается все, что хочешь сказать. Это важно — знать, что именно ты хочешь сказать фотографией. Тогда только появляется взгляд осмысленный, приходит точность в выборе момента, в отборе деталей. Тогда строишь композицию уже в самом процессе съемки, выкадровывая необходимое сразу, в визире камеры. Потом, в лаборатории, уже не приходится ничего корректировать — главная работа глаза, ума и сердца сделана в миг съемки, в миг свершения события.

Молодой кинооператор Серхио Альборнос начинает свою творческую жизнь. Сейчас перед ним выбор: три музы, каждой из которых он готов отдать свое сердце к свою судьбу. Кино. Телевидение. Фотография.

— Нет, я не брошу фотографию, кем бы ни стал в жизни, — подытоживает наш разговор Серхио. — Именно фотография владеет секретом особого воздействия на людей — она приближает к нам рядовой факт и вскрывает его сущность, делает его значительным.

Фотография теперь со мной навсегда...

В. УРАЛЬЦЕВ

Фото
Серхио АЛЬБОРНОСА

Музыкант на улице (Швеция)

Из серии «Неравенство» (США)

Из серии «Детство» (Чили)

Любовь и ненависть (Бельгия)

ВСТРЕЧА С ЭЛЛАДОЙ

Степан КОЛМЫКОВ,
член правления Общества
«СССР — Греция»



С творчеством Анатолия Сергеевича Гаранина, известного советского фотомастера, я знаком уже давно. Его фронтовые снимки, его интереснейшие работы последних лет всегда привлекают внимание глубиной проникновения в материал, умением увидеть в жизненном явлении главное. Выставка «Неделя в Греции», которая была развернута в залах Дома дружбы с народами зарубежных стран, вновь подтвердила высокое мастерство фотожурналиста.

Мне довелось побывать в Греции несколько раз. Но эти 240 снимков на стендах выставки позволили как бы заново пережить дни, проведенные когда-то на земле Эллады. И кажется, это мое впечатление отнюдь не так



Фото
Анатолия
ГАРАНИНА

Афины

Гречанка

Акрополь.
Парфенон

уж субъектквко — о том же говорили мои коллегк-эллинисты.

Вглядываешься в фотографии — к перед тобой открываются то афкнсиий Акрополь с храмом Зевса Олимпийского, то Эпидавр с его необыкиовенным театром, то Дельфы к их зиамеиитые храмы. Кокечко, изобрвжекия этхх укикальиых сооружений мы видели уже во мкогих моиографиях и альбомак, посвященных кстории страиы. Казалось бы, «вечные» сюжеты в сикмках Гаранина звучат по-своему, его работы отмечены оригкикалькостью композиции. Фотограф ищет иеобычкый ракурс, выразительную точку съемкк. Не перестаешь удивляться тому, как умеет Гаракик в спешке кепродолжительиой, в общем, поездки по страке столь многое увкдеть.

Один пркмер. Всмотритесь в снимок, ка котором запечатлеи крам Аполлокв в Дельфах. Здесь каждая деталь дополняет другую. Вот ступенчатый марш с выбоииами, упирающийся в уцелеашке колокны. Между колоннами экскурсанты, поодаль раскинули кроиы редкие деревья. Композиция проста, ко вызывает ощущекие аеличестаенностк: руины дреаиего храма остаются в памятк зрктеля иак гими человеческому гекию. Несомненно, эта фотография несет в себе вволнованность аатора, корошо передает чувства, которые владели им в миг съемки.

Другой сиимок. Парфекон ка Акрополе с изрезаккым камеккстым подкодом и иему. Гвранин выразил состояние, которое кеизмекио испытываешь перед шедевром мкровой иультуры. Парфеиои кажется чудоптицей, готовой взлететь в кебо.

Так же кестакдвртко, по-коаому выполиеи иадр, изображающий вид с Акрополя ка одну из афииских улочек. Оиа снята через проем в стеие, эта улочка с вереницей автомашин и едииствеиным пешеходом.

Пакорама Афкк. Объектив, разумеется, не в состояник охватить взглядом весь город, даже с твиого высоиого холма, иак Акрополь. Но к то, что показвл фотограф, впечатляет: город выглядит гигантской чашей, зажатой между крутым горкым массивом и морским побережьем.

На миогих снимках изображены характеркые картиины из жкзкк и быта совремекиой Грецкк. На тротуарах столики — люди за чашиой кофе оживлекко беседуют о чем-то к таи поглощены разговором, что ие аамечают ничего вокруг. Две молодые жеищины с иетерпеиием ждут городского автобуса. Сцекка вполке иепритязательиая, но автор сумел в ней по-



Фото
Анатолия ГАРАНИНА

Улица в Афинах

В кафедральном соборе

Аттика.
На дороге









иазать и облкк, и темперамект современных гречанок. Эти жанроаые картинии жизни, будничио текущей на фоне памятников истории и иультуры, тоже хараитерны для Греции. Выстаака работ Гаранина аызвала огромный интерес у мосиаичей. Рабочие и служащие предпркятий и учреждений — иоллективные члены Общества «СССР — Греция», деятели искусства, ученые, студеиты выразилк свое восхищение и благодарность а коротких записях иа стракицах киити отзывов. Вот одка из ких.

«Выставиа «Неделя в Греции» достааляет истинное наслаждеиие. Это радостиое и удивительиое открытие мира, быта к повседиевиой жизни простых людей. Спаскбо!»

Присутствовааший иа отирытии выстаакк посол Грецик в СССР Петрос Калогерас отметкл: «С большкм удовольствием осмотрел замечательную, ма́стерскую, артистичную аыставку фотографий о моей стране».

Снимки эти, повторяю, сделаны за короткий срок, иогда ие было возможности «аыбирать натуру», приходилось скимать, что называется, «иа ходу». И здесь сказался огромный опыт и профессиоиализм автора. Но это не все. Я знаю, иаи тщательио готовился Гаранин к этой съемке, как глубоко изучал асе связанное с предстоящей работой, читал литературу по историк и исиусству Древней Греции, вновь и виоаь перелистывал репродукции произведений живописи, скульптуры, прикладиого искусства.

Гарании общительный челоаек. Во аремя своего путешествкя он знаиомился с людьми из самых разкых общестаекных слоев — с деятелями иультуры, с рабочими, с крестьякками... Это помогло ему лучше узнать народ Греции и сделать серьезную попытку выразить в сиимках нацкональкый характер.

Выстаака стала заметным событием. Ее стоило бы, на мой взгляд, сделать достояиием широкого круга любителей фотоискусстаа, а может быть, и издать этк фотографки в виде отдельного альбома. Мастерство автора к асеобщий интерес к Элладе — дреакей и соаремеикой — гарантируют такому изданию успех.

Дельфы. Храм Аполлона

Уборщик

НЕОБХОДИМА ОСТОРОЖНОСТЬ!

Многие фотолюбители в своих письмах спрашивают, какие меры предосторожности необходимо соблюдать при лабораторной обработке фотоматериалов. Редакция обратилась к инженеру Г. Бурикову с просьбой ответить на этот вопрос.

Химические вещества, применяемые в фотографии, при правильном обращении не представляют опасности для здоровья, однако следует соблюдать известные правила предосторожности, так как некоторые химикалии и растворы обладают повышенной токсичностью.

Чтобы предотвратить возможность отравления, химические вещества следует хранить в местах (кладовые, антресоли, шкафы и т. д.), исключающих даже случайное попадание их в пищу и доступ к ним детям. Если вследствие небрежности отравление все-таки произошло, нужно срочно обратиться к врачу или вызвать неотложную помощь.

Наиболее часто в качестве проявляющего вещества применяется монометилпарааминофенолсульфат (метол). Он токсичен и может вызывать кожную сыпь. Поэтому нужно следить за тем, чтобы метол и его растворы не попадали на открытые участки тела.

Пирогаллол — проявляющее вещество — также требует очень осторожного обращения.

Цветные проявляющие вещества диэтилпарафенилендиаминсульфат (ЦПВ-1) и этилоксиэтилпарафенилендиаминсульфат (ЦПВ-2) в сухом виде и в растворах могут раздражать кожу. Особенно это касается первого из них: оно вызывает воспаление кожи, а иногда экзему.

Если на кожу попал раствор проявляющего вещества, это место промойте теплой водой с мылом и ополосните 1%-ным раствором уксусной кислоты.

Двухромовокислый калий (бихромат калия), являясь составной частью усилителей и ослабителей, применяется для вирирования. Водный раствор его ядовит. После работы с ним тщательно вымойте руки с мылом. При появлении сыпи избегайте дальнейшего пользования растворами хромовых солей. Для облегчения зуда ополосните руки 2%-ным раствором карболовой кислоты и смажьте глицерином.

Кали едкое и натр едкий, которые входят в состав проявителей и проявителей-закрепителей, тоже ядовиты. При отравлении ими ощущается чувство жжения в горле, бывает расстройство желудка. Противоядием служит молоко, разбавленный уксус, раствор лимонной кислоты.

Калий железосинеродистый (красная кровяная соль) входит в состав ослабляющих, усиливающих, вирирующих растворов. Ядовит и требует осторожности.

Серная и уксусная кислоты входят в состав кислых фиксажей, ослабителей, усилителей. При отравлении ими появляются боли и жжение в горле, желудке, затрудненно глотание. В этом случае можно выпить воду со льдом, раствор питьевой соды (0,5 чайной ложки на стакан воды) или молоко.

Щавелевая кислота входит в состав ослабителей. Ядовита. Симптомы отравления: жжение в горле и желудке. Углекислый натрий (сода), углекислый калий (поташ) входят в состав проявителей. При отравлении ими появляется чувство жжения в горле. Рекомендуется выпить молоко, разбавленный уксус или раствор лимонной кислоты.

Свинец азотнокислый применяется в усилителях. При отравлении им ощущаются острые боли в желудке, слабый пульс. Противоядием служат яичный белок и молоко.

Пары йода вызывают насморк, слезоточивость, кашель, головную боль, жжение во рту, боли в желудке. Первая помощь — выпейте крахмальный клейстер, яичный белок, молоко, крепкий чай.

Во всех случаях отравления необходимо выйти на свежий воздух, освободиться от стесняющей одежды (расстегнуть воротничок, пояс), избегать сквозняков и переохлаждения.

Всегда помните о несовместимости при хранении и в работе таких веществ, как марганцовокислый калий и глицин, азотная и серная кислоты, азотная кислота и скипидар, едкие щелочи и алюминий, перекись водорода и марганцовокислый калий, красная кровяная соль и кислоты.

Составляя растворы, пользуйтесь специальными совками и ложками, не приготовляйте растворы и не проводите обработку в столовой посуде, на обеденном или кухонном столе. По окончании работы тщательно вымойте и вытрите сосуды, столы и мебель, на которые могли попасть химикалии, вымойте руки теплой водой с мылом и смажьте их вазелином.

Избегайте непосредственного соприкосновения с растворами, пользуйтесь пинцетом, щипцами, зажимами и т. п., работайте в резиновых напальчниках или хирургических перчатках.

Против воспаления кожи рекомендуются кремы «Силиконовый» или «Защитный», образующие невидимую эластичную пленку. Входящие в состав кремов полимерные органические соединения придают им водонепроницаемость и стойкость к слабым кислотам и щелочам. Поэтому перед работой рекомендуется смазать руки одним из этих кремов.

Для предохранения от химической экземы и дерматита воспользуйтесь следующим составом (биологическими перчатками):

Клей казеиновый «Экстра»	130 мл
Глицерин	130 мл
Аммиак 25%-ный	4 мл
Спирт ректификат	368 мл
Вода	368 мл

В течение 10—15 мин тщательно перемешайте казеиновый клей с водой, добавьте глицерин и через 10—15 мин при помешивании влейте аммиак и спирт. Храните состав в сосуде с плотной крышкой.

Смажьте руки перед работой этим составом. Он быстро высыхает, образуя на коже эластичную пленку. Состав легко смывается горячей водой.

Для работы с цветными фотоматериалами приготовьте защитную мазь следующего состава:

Парафин	30 г
Вазелиновое масло	50 г
Тальк	20 г

При слабом нагревании (в водяной бане) расплавьте парафин, затем влейте вазелиновое масло и добавьте тальк. Смесь тщательно перемешайте. Во время остывания периодически помешивайте ее, чтобы тальк не осел. Тонким слоем мази покройте руки и вотрите ее в кожу.

Если профилактические меры против воспаления не помогли и появились первые признаки раздражения, оберегайте пальцы от какого-либо соприкосновения с проявителем до полного излечения.

При сильном воспалении кожи или появлении волдырей примените ихтиоловую мазь следующего состава:

Ихтиол	5 г
Ланолин	10 г
Борная кислота	20 г
Вазелин	15 г

Этой мазью (ее можно заказать в аптеке) смазывайте воспаленные места два-три раза днем и на ночь.

Рекомендуются также мазь «Календула» и венгерская мазь «Преднизолон».

Крепкие кислоты и щелочи могут вызвать ожоги. Если это случится, немедленно промойте обожженное место большим количеством воды, которая не только смывает кислоту, но, разбавляя ее, прекращает дальнейшее воздействие на кожу.

После этого пораженное место обработайте слабым раствором питьевой (двууглекислой) соды и наложите бинт, смоченный спиртом.

При поражении крепкими щелочами промойте места ожогов обильным количеством воды, а затем 3—5%-ным раствором уксусной или лимонной кислоты. После этого наложите бинт, смоченный спиртом.

Особенно опасайтесь попадания химических веществ в глаза. Немедленно, до обращения к врачу, тщательно промойте глаза струей воды. Полезен холодный компресс.

Для удаления образовавшейся на ногтях и пальцах коричневой окраски от продуктов окисления проявителя обработайте пальцы темно-фиолетовым раствором марганцовокислого калия, а затем 5%-ным раствором метабисульфита калия и промойте водой.

Очень стойкие, долго не исчезающие пятна удаляются следующим раствором:

Вода	до 1 л
Марганцовокислый калий . .	15 г
Серная кислота 10%-ная . . .	50 мл

Серную кислоту прибавляйте к раствору марганцовокислого калия после полного растворения всех его кристалликов, при непрерывном помешивании.

После обработки пальцев в этом растворе сполосните их водой и погрузите в свежий кислый фиксаж. Если окраска с пальцев все же не исчезнет, повторите обработку. Подогретый раствор удаляет самые стойкие пятна.

Соблюдение этих несложных рекомендаций в обращении с химикалиями и их растворами позволит не омрачать удовольствия, получаемого от занятий фотографией.

МОДЕРНИЗАЦИЯ «САЛЮТА»

Предлагаемая статья показывает достаточно широкие горизонты модернизации основной модели камеры сообразно современным техническим возможностям. Такая работа вполне по силам многим техническим кружкам. Заинтересованность и аккуратность при выполнении работ гарантируют успех. Сожалеем, что исчерпывающая информация о некоторых сложных переделках выходит за рамки журнальной статьи; приводим лишь принципиальные решения.

Замена механизма, регулирующего задержку срабатывания второй шторки, на электронно-релейный блок расширила диапазон возможных выдержек затвора. Это может стать первым шагом на пути создания автоматизированной системы отработки экспозиции путем регулирования скорости затвора. Модернизация позволяет надеяться, что введение необходимой системы определения экспозиции «за объективом» и схемы формирования времени задержки станут выполнимыми.



Фото 1. «Салют» с электронным затвором

На базе фотоаппарата «Салют» удалось разработать и изготовить камеру с электронным управлением, скоростью затвора и байонетным присоединением объективов типа «Пентакон» и «Киев-6С» (фото 1).

Модернизация потребовала полной разборки камеры. Механический узел управления временем задержки срабатывания шторок был заменен на релейный блок с электронной системой управления, программа которой задается переключателем набора сопротивлений. Для этого необходимо создать новый поворотный диск выбора скоростей, расположенный рядом с рукояткой взвода. Снизу корпуса укреплена коробка, в которой размещен блок питания и часть электронной схемы. Система управления (рис. 1) представляет собой своеобразное реле времени, собранное на тран-

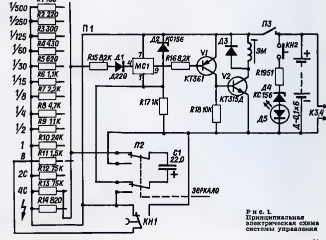


Рис. 1. Принципиальная электрическая схема системы управления

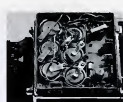


Фото 2.
Блок питания
и электроники

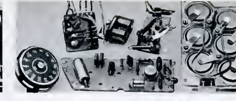


Фото 3.
Новые узлы
электрокного аатвора

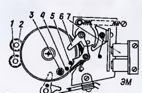


Рис. 2.
Релейиый механизм
управлеиия шторками:
1, 2 — валики;
3, 4, 5 — шпильки связк шестерен и валиков;
6 — анкер;
7 — электромагнит

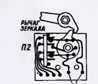


Рис. 3.
Переключатель,
управляемый аеркалом

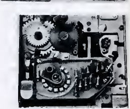


Фото 4.
Установка платы
переключателя
с кабором сопротивлений

зисторак и одной интегральной схеме *МС1* (триггер Шмитта 1ТШ221).

В осноаном принцип действаия затвора сводится к следующему: при нажиме на кнопку спуска *КН1* осаобождается зериало. Двигаясь вверк, оно иоммутирует контакты *П2* (рис. 3) и аатем отпускает первую шторку затворв. Вторая шторка задержиаается рычагами, связанными с электромагнитом управления (рис. 2). По истечении времени задержии, осуществляемой RC цепочкой, реле срабатывает, освобождая вторую шторку. Окончательное срабатыаание затвора размыкает коитвкты *П3*, отключая питание схемы. Для реализации коротких аыдержек следует компенсировать инерционность исполиительных элементов. Замыкание контактоа *П2* должно быть установлено так, чтобы опережать момент отпускаиия пераой шторки на время, равное аремени срабатывания катушки реле.

Батарея питания (фото 2) состоит из шести аккумуляторoа Д-0,1 и стабилизатора уровкя питания — стабилитрона *Д2*. Одного заряда аккумулятора достаточно для получения 1500 секунд экспозиции.

Уроаень питания контролируется. Для этого служит кнопка *КН2* и саетодиод *Д5*, рвсположенные в нижней части корпуса. Здесь же расположек и разъем для подзарядки аккумуляторов.

Параметры схемы обеспечивают стандартный ряд скоростей затаора от 4 до 1/500 с, фиксируемых переключателем *П1* набора сопротиалений, через которые происходнт перезаряд конденсатора *С1*. Цепь конденсаторв *С1* подилючается и схеме от контактов *П2*, коммутируемых при подъеме рычага зеркала.

Электромагнит управления (катушки реле *РС-10*) крепится ка кижнем основакии анутреннего корпуса. Цепь (*КН2*, *R19*, *Д4* — стабилитрон и *Д5* — саетодиод) является индикатором минимального напряжения.

Для реиокструкции камеры под новое байонетное присоединение объективов потребоаалась расточка наружкего и внутреннего корпусов камеры (фото 5). Корпуса растачиваются под диаметр ноаого установочного кольца, причем флакец внутренкего корпусз срезается на 1 мм для того, чтобы доаести рабочий отрезок до 74 мм (рис. 5). Сверлятся новые отверстия для присоединения фланца кольца (рис. 4б). Устаноаочное кольцо крепится на торцевом утокенком фланце внутренкего корпуса аосемью аинтами. Торец наружного корпуса расфрезеровыаается для прохода фланца устакоаочного кольца. Кнопка запора объеитива снимается, а отаерстие глушится. Рычаг управлекия диафрагмой заменяется специальным лепестком, который можно укрепить на рычаге подъема зеркала.

В устаноаочное кольцо ввинчивается по резьбе М73×1 фиксирующее кольцо. (До фрезеровии фиксирующего иольца, рис. 4в, следует определить координаты пазов и поводка, имитироаав авжим лепесткоа объектива, толщина которых 2 мм.)

Хвостоаики объективов при ноаой установие мешвют саободному подъему зеркала, а связи с чем его прикодится уиорачиаать на 1,5 мм.

Тем, кто желает использоаать объективы «Зоннар» 2,8/180 и «Зоннар» 4/300, МТ0-500, придется самостоятельно решить задачу, аознииающую вследстаие большого диаметра оправ этик объектиаов: либо заменить дае детали ка объеитивах, либо перенести кнопку спуска а самый край корпуса.

Ю. УСТИНОВ,
Пермь

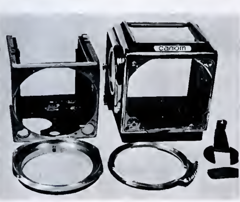
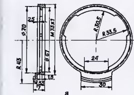


Фото 5.
Корпуса камеры после доработик



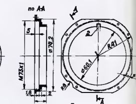


Рис. 4в и 4б.
Фиисирующее
и устаиовочиое кольца
для присоединения объективов

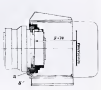


Рис. 5.
Устяновкв колец бяйоиетного присоедииения в камере

«НЕВА-2М» В РОЛИ ДИАПРОЕКТОРА

Для проекции слайдов можно использовать обычный фотоувеличитель «Нева-2М» (рис. 1). Необходима лишь незначительная реконструкция, обеспечивающая равномерное освещение и четкую проекцию слайдов форматом 55×55 мм.

Оплловую лампу следует заменить на галогенную типа КГМ 24В, 150Вт. Ее питание должно осуществляться через любой подходящий автотрансформатор — например ЛАТР РНО-250-2. Понадобится также дополнительная конденсорная линза диаметром 138 мм с видимым увеличением 1,25ˣ для повышения эффективности осветительной системы, которую размещают в плоскости установки корректирующих светофильтров.

Теплозащиту слайда обеспечивают двумя способами:

1. Между основным конденсором увеличителя и фильмовым каналом с воздушными промежутками по 2 мм поместить светофильтр СЗС-25 (или СЗС-14), выполняющий роль теплофильтра.
2. Вместо стеклянного светофильтра можно использовать в качестве теплофильтра кювету (рис. 2) с плоскопараллельными стеклянными стенками, заполненными 2%-ным водным раствором хлористой меди (толщина слоя 1,5—2 см).

Конструкция кюветы должна допускать возможность смены раствора и чистки стекол изнутри. Детали кюветы следует склеивать эпоксидным клеем ЭДП при температуре около 50°С. Все металлические поверхности, соприкасающиеся с раствором, нужно покрыть 2—3 слоями клея ЭДП. Ввиду значительной толщины, кювету целесообразно разместить в лотке для корректирующих светофильтров.

Для охлаждения проектора используют бытовой центробежный вентилятор ТВ-1, который крепится на дополнительном кронштейне с помощью струбцины. Воздух нагнетается в прорезь корпуса увеличителя, предназначенную для помещения лотка с корректирующими светофильтрами, и выходит через вентиляционные отверстия в верхней части корпуса увеличителя.

Чтобы погасить вибрацию корпуса проектора, его верхнюю часть соединяют жесткой планкой враспор со штангой увеличителя.

Возможны два варианта компоновки проектора. Первый — с вертикальным расположением корпуса. В этом случае не требуется дополнительных установочных деталей для крепления и регулировки проектора, но необходимо дополнительное зеркало с наружным отражающим покрытием. Его устанавливают приблизительно под углом 45° к оптической оси системы. Установленное на столе увеличителя зеркало можно развернуть на 90° в нужную сторону, что создает определенные удобства для демонстратора слайдов.

Второй — с горизонтальным расположением корпуса. Этот вариант представляет интерес в том случае, если применяется теплофильтр кюветного типа, поскольку понижаются требования к герметичности крышки кюветы.

Фильмовый канал (размер рамок или окантовочных стекол 70×70 мм) выполнен в виде рамки из дюралевых уголков, образующих лоток для слайдов (рис. 3), в котором одновременно могут находиться 3—4 слайда. С края лотка предусмотрен ограничительный упор. Рамку крепят к стальному корпусу увеличителя винтами.

Чтобы обеспечить светогерметизацию, на корпус увеличителя со стороны вентилятора надевают съемный чехол.

Реконструированный увеличитель «Нева-2М» при проекции цветных широкопленочных слайдов на пластиковый (полихлорвиниловый) экран с мелким тиснением позволяет получать хорошее, четкое изображение размером 1100×1100 мм.

А. КАН,
кандидат технических наук

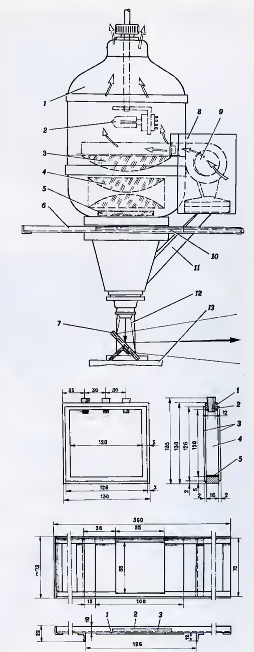


Рис. 1.
Конструктивная схема диапроектора:
1 — корпус увеличителя;
2 — лампа;
3 — дополнительная конденсорная линза;
4 — конденсор;
5 — теплофильтр;
6 — лоток; 7 — зеркало;
8 — светозащитный кожух;
9 — вентилятор;
10 — слайд;
11 — кронштейн крепления вентилятора;
12 — стойка увеличителя;
13 — стол увеличителя.
Штрих-пунктирной линией показано расположение кюветного теплофильтра

Рис. 2.
Теплофильтр: 1 — рамка;
2 — пробка резиновая;
3 — стенки теплофильтра;
4 — 2%-ный раствор хлористой меди;
5 — лаковое покрытие

Рис. 3.
Лоток: 1 — рамка с кадровым окном;
2 — лоток; 3 — слайд

«СЕКРЕТЫ» ЛАБОРАТОРНОЙ ПРАКТИКИ

МЕТОД ТОЧНОЙ МАСКИ

Совмещение изображений достаточно сложной конфигурации путем вложения одного на другое требует точного маскирования и производится обычно на дубликатах размером 24×30 или 30×40 см. В этом случае мною используются стеклянные фотопластинки «Изоорто» чувствительностью 11—16 ед. ГОСТа.

Я беру первый негатив и через увеличитель печатаю его на пластинку (фото 1). После ее обработки и сушки часть изображения, предназначенного для впечатывания (в данном случае утки), покрываю асфальтобитумным лаком, слегка разведенным очищенным скипидаром. Следует помнить, что необходимую концентрацию лака (ориентировочно 5—10%) подбирают методом проб. Лак тонкой кисточкой наношу на изображение, закрывая его точно по контуру (огрубление неизбежно повлечет за собой потерю времени на ретушь). При этом освещение пластинки должно быть на просвет.

После высыхания лака помещаю пластинку в раствор фармеровского ослабителя для полного удаления изображения, не покрытого лаком.

Далее следует промывка и сушка. Точная и непрозрачная маска готова. Теперь можно печатать фон. Для этого пластинку с непрозрачной маской вкладываю на новую, эмульсия к эмульсии, произвожу экспонирование и дальнейшую обработку. Получаю второй диапозитив — фон с прозрачным участком по конфигурации маски.

Теперь ватным тампоном, смоченным в скипидаре, осторожно, чтобы не повредить эмульсию, смываю покрывающий лак с первого диапозитива. Все этапы завершает промывка и сушка. В результате получаю диапозитив (фото 2).

Два стеклянных диапозитива складываю эмульсионными сторонами друг к другу, точно совмещаю по контурам изображений и оклеиваю липкой лентой.

Двойной стеклянный диапозитив готов для репродуцирования (фото 3).

В заключение отметим: чтобы исключить повреждения эмульсии при работе с покрывающими лаками и красками, целесообразно обрабатывать пластинки после фиксирования в формалиновом дубителе.

Возможность использования различных по контрасту фотопластинок и применения разных способов их обработки позволяет варьировать тональные соотношения сюжетов, составляющих диапозитив в целом.

В. НАСЕДКИН,
инженер

Фото 1

Фото 2

Фото 3







В ПОМОЩЬ НАЧИНАЮЩИМ

ФОТОПЕЧАТЬ

Позитивный процесс включает в себя методы подбора экспозиции, необходимой при печати, и фотобумаги по степени контрастности для каждого негатива в отдельности. Отпечаток воспринимается как высококачественный в том случае, если его самый светлый участок будет на едва заметную величину темнее неэкспонированного, а самый темный — на такую же едва заметную величину светлее участка с максимальным почернением. Фото 1, 2 и 3 — отпечатки с одного и того же негатива, выполненные с недодержкой, нормальной экспозицией и передержкой. По ним можно установить зависимость плотности светлых участков изображения (С) от величины экспозиции.

Фото 4, 5 и 6 выполнены с нормальной экспозицией, но на фотобумаге разной контрастности — мягкой, нормальной и контрастной. Здесь показано, насколько максимальное почернение самых темных участков (Т) зависит от степени контрастности фотобумаги.

Последовательность операций при фотопечати следующая:

1. Мягкой кистью снимаем с негатива пылинки и вкладываем его эмульсионной стороной вниз в рамку увеличителя.

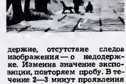
2. Положив на кадрирующую рамку лист белой бумаги, подвижными линейками ограничиваем размер будущего отпечатка. Включаем лампу увеличителя и, выбрав масштаб увеличения, наводим объектив на резкость. Резкость необходимо проверить по всему полю кадра, а не только в центре. При появлении отдельных нерезких участков следует проверить параллельность плоскостей негатива, объективной доски и экрана увеличителя. Нерезкость может возник-

Продолжение. Начало см. «СФ», 1978, № 5.



ЧИТАТЕЛИ СПРАШИВАЮТ







нуть из-за прогиба негатива в рамке, не имеющей прижимных стекол. В этом случае объектив следует задиафрагмировать на одно-два деления.

3. Объектив закрываем красным светофильтром. На участок с минимальной освещенностью (самый плотный на негативе) кладем полоску фотобумаги, а на нее — канцелярскую скрепку. Выключив лампу, убираем светофильтр, задаем на реле времени приблизительное значение выдержки и производим экспонирование.

4. Полученную пробу опускаем на 2—3 минуты в проявитель. Быстрое потемнение отпечатка свидетельствует о значительной передержке, отсутствие следов изображения — о недодержке. Изменив значение экспозиции, повторяем пробу. В течение 2—3 минут проявления при правильно выбранном времени экспонирования на самом светлом участке отпечатка должен появиться едва заметный силуэт скрепки (фото 7).

5. Определив экспозицию, проверяем правильность подбора фотобумаги по степени контрастности. Для этого делаем еще одну пробу, при которой полоска фотобумаги должна захватить участки с минимальными и максимальными плотностями негатива. Производим экспонирование пробы в течение времени, определенного ранее. После этого листом картона закрываем часть пробы и повторяем экспонирование.

Если в проявленной пробе поля максимальных почернений от первого и второго экспонирований близки по насыщенности, контраст бумаги выбран правильно (фото 8). Отсутствие разницы в тонах говорит об излишнем контрасте фотобумаги. Если же разница велика — бумага подобрана слишком мягкая. Оценивать пробные отпечатки нужно при обычном освещении. После подбора бумаги и экспозиции можно приступать непосредственно к процессу фотопечати. Следует принять во внимание, что ни в коем случае нельзя регулировать степень потемнения отпечатка путем изменения времени проявления. Уменьшение времени приведет и недостаточно насыщенным тонам, а увеличение вызовет рост вуали, то есть потемнения светлых участков изображения.

Д. СТАРОДУБ

Фото 1

Фото 2

Фото 3





Фото 4

Фото 5

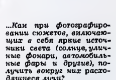
Фото 6





Фото 7

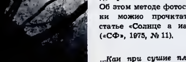
Фото 8



...Как при фотографировании сюжетов, включающих в себя яркие источники света (солнце, уличные фонари, автомобильные фары и другие), получить вокруг них расходящиеся лучи?

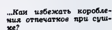
С этой целью на объектив фотоаппарата надевают светофильтр малой кратности (например, УФ-1) и на его наружную поверхность наносят вазелином крестообразные или звездообразные мазки.

Об этом методе фотосъемки можно прочтать в статье «Солнце в кадре» («СФ», 1975, № 11).



...Как при сушке пленки избежать появления на ее поверхности следов от высохших капель?

Для этого советуем после промывки пленки погрузить ее на две-три минуты в двухпроцентный раствор любого синтетического моющего средства и высушить для просушки без ополаскивания.



...Как избежать коробления отпечатков при сушке?

Перед сушкой отпечатки опускают на 8—10 минут в пластифицирующий раствор следующего состава:

Вода . . . . 1 л
Глицерин . . . 50—100 мл
Формалин
40%-ный . . . 10—20 мл

После обработки с них удаляют остатки влаги и, если не глянцуют, выкладывают их на туго натянутую марлю эмульсионной стороной вниз.

БЕСЕДЫ
С ФОТОЛЮБИТЕЛЯМИ

Раздел ведет фотожурналист Лев Шерстенников

ФОРМУЛА УСПЕХА

А. БОЧИНИН
(Москва)
Гонщики

Н. КОРЕШКОН
(Вильнюс)
Случайная встреча

К. ЛИНКЯНИЧЮС
(Каунас)
Без слов

И. УТКИН
(Москва)
Футбольный ритм

В. НОРИСОН
(Свердловск)
Серия
«Помощь пришла вовремя»

Отсутствие достаточной информации в снимке (о чем мы говорили в конце предыдущей статьи) — не такой уж малый недостаток. Его нельзя сбросить со счета, к каким бы категориям снимок ни относился, какие бы он цели — репортажные ли, художественные ли — ни преследовал, какие бы задачи ни ставились автором.

Взглянем на работу, которой автор предпослал подпись «Без слов». Какой-то «шутник» пугает лягушкой содрогающуюся от отвращения женщину, которую он держит своей железной хваткой. Если это шутка, то очень убогая. Если же это стремление автора показать «жизнь, как она есть», то все равно ситуация слишком искусственна и предельно неэстетична. Добро бы еще здесь читалась позиция автора: он осуждает, он возмущается. Нет, по снимку похоже, он разделяет позицию «шутника». Что же касается информации, то какая-никакая, она есть, все-таки здесь что-то происходит, и характеры, хоть и не очень четко, но намечаются. Достаточно ли этой информации и может ли она заинтересовать зрителя — это другой вопрос.

Мне хотелось бы уточнить, как я понимаю в данном случае термин «информация». В широком смысле — это все то, что мы обычно и понимаем под этим словом. А в более узком — то, что удалось подметить автору снимка: необычное состояние, интересная деталь, неожиданное сопоставление. Это как бы та структура снимка, которая и превращает фотографию в произведение, отражающее авторский взгляд. Подобная «узкая» информация содержится в снимке «Случайная встреча». Любопытно увидеть «отражение» живого человека в скульптуре, которая создавалась без расчета придать портретное сходство с конкретным лицом. «Хорошо подметил», — думаем мы об авторе. Но этим, пожалуй, мера наших восторгов по поводу снимка и ограничивается, поскольку его композиция не поражает отточенностью, а все аксессуары, изображенные на снимке: стены, куртка мужчины... ведут самостоятельный «образ жизни», никак не отражая замысел автора. Это событие, если таковым можно считать подобную «встречу», любопытно, мило, но не более. «Не более» еще и потому, что в задачу автора не входило показать характер присутствующего человека или вторгнуться в область человеческих эмоций. Этой цели фотограф не ставил, она была бы здесь просто нелепа.

Удачно схваченный кадр «Футбольный ритм» имеет нечто общее со снимком «Случайная встреча». Отмечаешь синхронность движений спортсменов, ту синхронность, которая в подобной ситуации может возникнуть только







Продолжение. Начало см. «СФ», 1978, № 2, 4.

случайно. Хорошо «поймал»! И эмоции интересны, но... на снимке «Гонщики» она гораздо острее. Там показан всего лишь фрагмент, но по нему мы угадываем происходящее: и обстановку соревнований, и накал борьбы, и не слишком жалующую спортсменов погоду. Словом, в кадре сошлось много положительных сторон, делающих снимок и интересным, и содержательным, и психологичным. Но и этого оказалось мало, чтобы снимок, который экспонировался на московской выставке «Интерпрессфото-77» был отмечен жюри. Момент при всей своей остроте не является уникальным, неповторимым, из ряда вон выходящим. Такие или примерно такие ситуации мы наблюдали или допускали возможность их появления. Следовательно, одно из непременных условий, которое должно быть заложено в нашу «формулу успеха», — это неожиданность и невозможность повторения запечатленного момента, та особая уникальность, которая возникает как бы случайно, словно из ничего, но становится главным содержанием снимка, выражением его художественных идей.

«Помощь пришла вовремя». На мототрассе происходит несчастный случай, свидетелем которого и делает нас автор. История драматична, но, к счастью, не перерастает в трагедию: герой сам, хотя и не без сторонней поддержки, садится в карету скорой помощи. Интересна ли подобная серия? Думаю, интересна прежде всего тем, что автор не побоялся показать драматизм случившегося, сумел рассказать о самом событии. Видимо, была продумана и подача серии — не случайно первый кадр, который мог бы привести нас и к трагедии, заключен автором в черную рамку, а последний кадр, который должен вселить в нас уверенность в благополучном исходе, обрамлен мажорной белой рамкой. Нам ясна обстановка, ясно происходящее, понятен и замысел автора. Следовательно, серия совершенна? Боюсь, что до этого далеко. Во-первых, мы видим не столько драму и ее кульминацию, сколько ее последствия, как бы вторую часть действия, происходящего за основным — столкновением, падением и т. д. Здесь уместно вспомнить серию «До спасения было рукой подать» американца Стенли Джозефа Фомана, отмеченную первой премией на выставке «Уорлдпрессфото» в Голландии в 1976 году. В этом жутком репортаже на наших глазах рушится балкон горящего дома, и люди, к которым уже протянулась спасительная лестница, низвергаются в пропасть. И мы, зрители, всему происходящему здесь — очевидцы. На мой взгляд, с точки зрения построения разавернутого репортажа — это классика. Экспозиция, кульминация, финал — все вместили рамки страшного рассказа. Но вдумаемся: какие цели преследует подобный репортаж, есть ли у автора сколько-нибудь определенная социальная задача? В обоих случаях, думаю, таковой нет. И в том и в другом нам рассказывают о явлении изолированном, мало связанном с внешними, побудившими его причинами. Случай падения на трассе, как и пожар дома, — это всего лишь частные происшествия, они социально малозначимы. Поэтому и фотография такая всего только удовлетворяет наше любопытство, но неспособна пробудить мысль.

Наконец, стоит подумать и о том, насколько гуманны подобного рода снимки. Служат ли они духовному возвышению человека или потакают его низменным чувствам? Жизнь — сложная штука, в ней встречается много неожиданного, а нередко и ужасного. Поразить зрителя натуралистичностью происходящего, вызвать у него смятение, страх — едва ли это задачи серьезной фотографии. Снимок, который выполняет свои социальные функции, взывает к активным действиям, к борьбе — лишь тогда его цель достигнута.

Мне хотелось бы вспомнить в связи с этим фотографию, широко известную читателям, — работу Д. Бальтерманца «Горе». Снимок, на мой взгляд, лучший в советском фоторепортаже. Это тот случай, когда все устремления автора, художественное воплощение, социальная глубина, гуманистический подход и гневное, непримиримое осуждение зла — фашизма, — все слилось воедино и дало неповторимый сплав. В этой фотографии и свидетельство времени, и материал для философских раздумий.

Но вернемся к тому, с чего начинался наш цикл статей, к тому разговору с коллегой, к его вопросу: «Существует ли формула успеха?»

Обычно в таких случаях принято говорить: рецептов здесь не бывает. Рискнем нарушить это правило. Мы разобрали немало снимков: и явно слабых, и выполненных на достаточно высоком уровне. Для современной фотографии, полнокровной, живой, затрагивающей если не каждого, то во всяком случае многих зрителей (а такая фотография непременно тяготеет к публицистике), уже недостаточно только оригинальных и даже сверхоригинальных изобразительных решений. Они, конечно, необходимы, но в конце концов это всего только фотографический язык. Важнее то, о чем мы ведем рассказ на этом языке и какую занимаем позицию. Чтобы сделать мало-мальски значительную фотографию, мало сделать ее живой, подлинной и даже драматичной. Все это я предполагаю как условие необходимое. Уже обдумывая свою тему, фотограф должен заранее предвидеть, насколько этот материал отвечает общественной потребности.

Результат может оказаться высоким, если фотограф ставит перед собой высокую цель.

Л. ШЕРСТЕННИКОВ






ЗОЛОТЫЕ СТАРТЫ

Незамысловатая фотография: прыгун преодолевает планку. Момент выбран удачно — спортсмен полностью «раскрылся».

Этим снимком, сделанным двадцать лет назад, открыл свою персональную выставку в Горьком спортивный фоторепортер Иосиф Соборовер. Посвятил он ее предстоящей летней Олимпиаде-80.

Широк диапазон спортивных событий, запечатленных автором — внештатным фотокорреспондентом ТАСС — от детских соревнований на приз «Золотая шайба» до таких крупнейших баталий, как чемпионаты Европы и мира, Олимпийские игры.

Но где бы ни бывал репортер, в какие бы дальние страны ни забрасывала его журналистская судьба, он в первую очередь зорко следил за успехами своих земляков — горьковчан: на выставочном стенде мы видим «золотые» старты конькобежки Татьяны Авериной, биатлониста Николая Круглова, прыгуна с трамплина Гария Напалкова, «непробиваемого» вратаря Виктора Коноваленко. Год за годом создавалась летопись роста спортсменов. Теперь она стала достоянием тысяч любителей спорта и фотографии — работы Иосифа Соборовера экспонировались на многих всесоюзных и международных фотовыставках. Сто сорок лучших фотографий представил он сейчас на суд своих земляков. Принята выставка хорошо — об этом свидетельствуют заполнившие книгу отзывов теплые слова в адрес автора. И, пожалуй, самыми заинтересованными зрителями оказались участники VI Спартакиады народов Российской Федерации, проходившей в Горьком.

В. ФЕДОРОВ,
сотрудник газеты
«Ленинская смена»



ЗНАЕТЕ ЛИ ВЫ...

Как открытие фотографии было встречено современниками?

Передовые представители человечества, ученые встретили открытие фотографии с огромной радостью. Они уже в середине XIX века предрекали ей широкие перспективы развития, применение во всех отраслях науки, культуры, промышленности, искусства.

Но одновременно делалось немало враждебных выпадов против фотографии. Например, германская газета «Ляйпцигер анцайгер» (1839 г.) писала: «Желание фиксировать беглые отображения граничит с кощунством. Бог сотворил человека по своему подобию, и никакой аппарат, сделанный человеком, не может зафиксировать изображение подобия бога. Бог должен был бы вдруг изменить своим вечным принципам, чтобы позволить какому-то французу из Парижа бросить в мир такую дьявольскую выдумку!»

Но «всевышний» оказался милостив к фотографии — в 1878 году папа римский Лев XIII не удержался от соблазна сфотографироваться со своими приближенными. Оставшись довольным снимками, он даже воспел фотографию в стихах полатыни.

Так анафему сменил панегирик.

Как выглядел ранний способ фотографирования — дагерротипия?

Полированную серебряную пластинку подвергали в темноте действию паров йода. На ней появлялся налет йодистого серебра. Пластинку переносили в темную камеру, открывали объектив. Под действием солнечных лучей, отражаемых предметами, в слое йодистого серебра получалось едва видимое изображение. Пластинку вынимали из камеры и обрабатывали в темноте парами ртути. В местах, подвергшихся действию света, образовывалась амальгама серебра. В тех же местах, куда свет не попадал, галогениды серебра легко удалялись раствором поваренной соли. Таким образом закреплялось светописное изображение. Места, на которые действовали лучи света, на пластинке заметно отличались по тону от участков, на которые свет не попадал.

Фотографирование на посеребренных пластинках спустя 10—15 лет после открытия Дагерра и Ньепса достигло совершенства. Но эта техника была все-таки малопригодна для практики. Дагерротипия дорого стоила. Изображение получалось зеркальным и в единственном экземпляре — его нельзя было размножить; ученые, научные общества, художники, музеи не имели возможности обмениваться «светописными картинками». И вот в 1851 году был испытан, а через несколько лет вытеснил дагерротипию так называемый мокроколлодионный способ фотографирования на стеклянных пластинках с последующим печатанием снимков на светочувствительной бумаге. Это был прообраз современной фотографии.

Какие выдержки требовались при съемке первыми фотоаппаратами?

Первые фотоаппараты при светосиле объектива 14 и малой чувствительности негативного материала требовали выдержки на солнце от 10 до 30 минут.

Полчаса на ярком солнце пришлось неподвижно просидеть перед фотоаппаратом с выбеленным пудрой лицом ассистенту профессора Дрэпера, когда тот в 1839 году делал первый в истории фотографии портретный снимок.

В сороковых годах прошлого века, когда в столицах многих стран Европы открылись кабинеты для портретных съемок, голову человека, желавшего получить дагерротипный портрет, зажимали сзади подушечками особого прибора — держателя. Но и в этом случае трудно было получить изображение четким: малейшее движение губ, бровей, ноздрей иногда совершенно нарушало сходство.

Подготовлено по материалам книг: Н. Микулин. «Книга для фотолюбителей». М., «Московский рабочий», 1959; С. Морозов. «Человек увидел все». М., «Молодая гвардия», 1959.

Н. И. ДРАЧИНСКИЙ

Советская фотография понесла тяжелую утрату — скончался наш товарищ и коллега Николай Иванович Драчинский.

Четыре десятка лет отдал он работе в советской печати. «Тихоокеанский комсомолец», «Комсомольская правда», «Огонек», «Известия», АПН — вот этапы пути фоторепортера, очеркиста, публициста, редактора Николая Драчинского.

Многие годы своей жизни он посвятил благородному делу пропаганды советского фотоискусства у нас в стране и за рубежом. Инициатор и организатор многих фотовыставок, обошедших десятки стран мира, он заслужил благодарность миллионов людей, познакомившихся с шедеврами советских фотомастеров, и через них со всей нашей страной, с ее достижениями, с ее образом жизни.

Николай Иванович Драчинский являлся членом бюро Всесоюзной фотографической комиссии Союза журналистов СССР, вице-президентом фотосекции ССОД, членом бюро фотосекции Московской журналистской организации, директором творческого объединения «Орбита» Союза журналистов СССР.

Прекрасный оратор, он умел своим горячим словом зажечь в людях любовь к фотографии, желание трудиться на этом нелегком поприще.

Его плодотворная журналистская деятельность была отмечена орденом Трудового Красного Знамени и многими медалями.

Память о Николае Ивановиче Драчинском навсегда сохранится в наших сердцах.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ

Индекс 70869

